

3190

Huis aan de Drie Grachten
KRITISCHE STUDIES

G. F. H. Raat

**DE VERVALSTE WERELD VAN
WILLEM FREDERIK HERMANS**

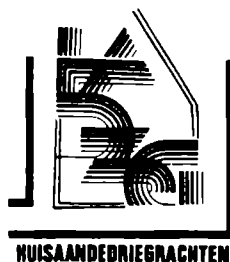
Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor in de letteren
aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen,
op gezag van de Rector Magnificus Prof. Dr. J.H.G.I. Giesbers
volgens besluit van het College van Dekanen
in het openbaar te verdedigen
op donderdag 31 oktober 1985
des namiddags te 4.00 uur

door

GERARDUS FREDERIK HENDRIK RAAT

geboren te Amsterdam



1985

**Voor Frederik Hendrik Raat en Catharina Maria Sijmons,
mijn ouders**

Woord vooraf

De auteur van een proefschrift aanvaardt de conventies van deze tekstsoort. Zo is het een goede gewoonte dat hij zijn probleemstelling expliciteert en beargumenteert. Ik heb getracht met deze en andere dissertatie-eisen niet de hand te lichten.

Een dergelijke toelichting op het onderzoeksdoel is noodzakelijkerwijs onvolledig. Zonder te willen betogen dat de objectieve presentatie een vermomming is van persoonlijke motieven, lijdt het geen twijfel dat zij ook in het spel zijn. Daarom wil ik er op deze plaats iets over kwijt. Ik heb geprobeerd een studie te schrijven die ik zelf graag zou lezen. Dit uitgangspunt heeft onderwerp en benaderingswijze van mijn proefschrift beïnvloed.

Als object van onderzoek heb ik een bundel verhalen gekozen uit een oeuvre dat ik bewonder. In de moderne Nederlandstalige literatuur behoort Willem Frederik Hermans tot de zeldzame figuren van internationale allure. Zijn indrukwekkendste prestaties levert Hermans, naar mijn mening, in zijn novellen. Mijn voorkeur gaat daarbij uit naar de bundel *Paranoïa*. Door de opvallende bouw is deze bundel zeer karakteristiek voor het werk van Hermans. *Paranoïa* is echter ook de mooiste verzameling verhalen die de Nederlandstalige literatuur rijk is. Ik beweer niet dat elke novelle uit dit boek ieder ander verhaal uit onze literatuur overtreft, wel dat in de bundel als geheel een niveau wordt bereikt dat geen andere novellenbundel uit ons taalgebied evenaart.

Van de literaire werken die mij dierbaar zijn, weet ik graag zoveel mogelijk af. Ik prefereer daarom studies die aan dit verlangen tegemoet komen, ook als dit betekent dat de lezer zich enige inspanning dient te getroosten. De steun van andere disciplines is welkom, zolang zij het zicht op de literatuur verhelderen en niet belemmeren.

Het valt mij niet licht de conventie te eerbiedigen die een verbod inhoudt de persoon te bedanken, die ik het meest verschuldigd ben. Ik zeg daarom allereerst al len dank die mij op enigerlei wijze behulpzaam zijn geweest.

Drs. Margreet Janssen Reinen dank ik voor haar assistentie bij het variantenonderzoek, de samenstelling van het register en het persklaar maken van het manuscript.

Aan de fascinerende bezigheid die het schrijven van deze studie voor mij was, droegen mijn vrouw Saskia en onze kinderen Rogier en Lotte het hunne bij door hun niet verflauwende belangstelling. Het moet mij daarbij van het hart dat de interesse van de twee laatsten niet geheel kan worden herleid tot de lekkernijen die hun in verband met de promotie in het vooruitzicht werden gesteld.

Nijmegen, 9 april 1985

DEEL I INLEIDING

De inleiding valt in drie delen uiteen. In de eerste paragraaf ontvouw ik mijn probleemstelling, bestaande uit een drietal vragen. Ik toon aan dat deze goeddeels voortvloeien uit de bijzondere bouw van *Paranoia*. Daartoe ga ik uitvoerig in op de 'Preamble' van deze bundel.

In de middelste paragraaf ontwikkel ik het voor mijn onderzoek benodigde begrippenapparaat. Als leidraad daarbij fungeert de vergelijking van twee modellen, die de communicatie rond een verhalende tekst verantwoorden.

Na dit theoretische en terminologische gedeelte keer ik terug naar de probleemstelling en geef ik aan op welke wijze ik mijn onderzoeksvragen denk te beantwoorden. Daaruit resulteert tegelijk de opzet van dit boek.

1. Probleemstelling

Het is in beschouwingen over het werk van Willem Frederik Hermans niet ongebruikelijk te putten uit de 'Preamble', waarmee zijn bundel *Paranoia* (1953) opent.¹ Dit valt te begrijpen, gezien de opmerkelijke consistentie die in het oeuvre van Hermans is geconstateerd. Deze bestaat niet slechts binnen de afzonderlijke teksten, maar ook tussen de teksten onderling. Dit betekent dat de levensvisie, zoals b.v. uiteengezet in de 'Preamble', te herkennen is in de thematiek² van Hermans' werk en dat zijn ideeën over literatuur, zijn poëtica,³ terugkeren in zijn creatieve en kritische praktijk.

Om het niet bij een bewering te laten, geef ik een voorbeeld. Aan Hermans' poëtische opvattingen, zoals die o.a. worden verwoord in de van 1958 daterende beschouwing 'Experimentele romans', ligt het idee ten grondslag dat de realiteit onkenbaar is. In het veelvuldig aangehaalde opstel verwerpt Hermans "de psychologisch-realistisch-naturalistische esthetiek" (p. 109).⁴ Een andere dan de fysieke realiteit is niet beschrijfbaar, want cognitief ontoegankelijk. Dit kennis-theoretische standpunt brengt Hermans herhaaldelijk naar voren, b.v. in een essay dat twee jaar later geschreven is, 'Antipathieke romanpersonages'. Daaraan ontleen ik het volgende citaat.

Het realisme is op zichzelf een mythische leer. Het gaat er van uit dat de alledaagse werkelijkheid van leven, geboorte, liefde, agressie, angst en dood met dezelfde perfectie bekend is als die waarmee de fysica de fysieke werkelijkheid kent, voor zover de fysica perfect is.

Ieder die zich wetenschappelijk met de alledaagse werkelijkheid bezighoudt, de socioloog, de psycholoog, zelfs de econoom, weet dat dit niet het geval is. (p. 114-115)⁵

De realistische romancier steunt op een imaginaire basis. Hij is niet meer dan een magiër, die zich slechts hierin van de sprookjesverteller onderscheidt, dat de laatste ook nog de natuurwetten naar zijn hand zet (p. 116).

Het is in overeenstemming met Hermans' epistemologische stellingname en de poetische opvattingen die in het verlengde daarvan liggen dat hij de historische roman als genre afwijst. Dit gebeurt in het artikel 'Tegen de historische roman', dat hij in 1948 bijdraagt aan de februari-aflevering van *Criterium*, een tijdschrift waarvan hij op dat moment redacteur is.⁶ De historische roman gaat zich als genre te buiten aan een onmogelijke pretentie: de (historische) werkelijkheid te kennen, want te beschrijven.

Dezelfde pretentie lijkt een literair werk aan te kleven dat een uitheemse werkelijkheid beschrijft, die de lezer niet vertrouwd is. Dit is het geval in *Conserve* (1947). De eerste roman van Hermans speelt zich af in Salt Lake City, Memphis, New Orleans en Nicaragua. Om te vermijden dat de roman ergens aanspraak maakt op historische betrouwbaarheid, wordt de lezer in een positie gemanoeuvreed die hem belet de vergelijking met de realiteit te trekken. De werkelijkheid in de roman wordt voortdurend geïroniseerd. Daartoe wordt *Conserve* o.a. gesitueerd in een gedateerd Romantisch kader, waartoe de aanwezigheid van een ouderwetse verteller veel bijdraagt⁷ en kent de roman een aantal groteske, quasi-exotische details. Zo heten de moeder en grootmoeder van de mesties Ferdinand onderscheidenlijk Telehaka en Heletaka. De simpele verwisseling van letters, waardoor uit de ene naam de andere verkregen wordt, zal de lezer argwanend stemmen. De laatste rest bereidheid het exotische milieu serieus te nemen verdwijnt vervolgens, wanneer hij is aangeland bij de beschrijving van de wijze waarop Heletaka haar kleinzoon zoogt. "Terwijl hij achter haar stond, reikte zij hem de borst over haar schouder" (p. 10). Inderdaad, een hele taak.⁸

Niet alleen romantisch, maar ook thematisch vormt *Conserve* de praktijk bij de kennistheorie van Hermans. De roman wordt beheerst door het thema van de onkenbare werkelijkheid.⁹ De talloze, soms spectaculaire, misverstanden in deze roman geven uitdrukking aan dit thema.¹⁰ Een detail als het volgende – waaruit blijkt dat het menselijk onvermogen de realiteit te doorzien ook het ontbreken van zelfkennis impliceert – wijst in dezelfde richting. Uiting gevend aan zijn voorliefde voor de stad New Orleans, beweert één van de hoofdfiguren, Ferdinand:

Er lopen daar mensen rond in kleren waarvan de kleuren door ouderdom en vuil allemaal min of meer zwart zijn, maar je kunt toch nog zien dat ze eens rood en geel geweest zijn! Waar vind je nog mensen in rode en gele kleren? (p. 76)¹¹

De vraag waarmee de aanhaling eindigt, is dertig bladzijden eerder al beantwoord. Daar krijgt Ferdinand een opvallend geschenk van de hem liefhebbende en bemoederende Dolores.

Dolores had twee pyama's van Russisch model meegebracht, een gele en een rode van glanzende zij, drakerig geborduurd op de borst. (p. 46)

De personen naar wie Ferdinand heimwee heeft, vertegenwoordigt hij zelf.

Conclusie: poëtica, romantiek en thematiek hangen nauw samen en zijn

herleidbaar tot de levensvisie van Hermans, in het bijzonder de kennistheoretische component daarvan. Nu is de hier aangeboden analyse vluchtig en onvolledig, want gebaseerd op relatief weinig materiaal. Bovendien zijn de door mij gebruikte teksten nooit als onderling samenhangend gepresenteerd.

Tegen deze achtergrond verschijnt de bundel met de zo karakteristieke (zie noot 5) titel *Paranoia* als een bijzonder interessant onderzoeksobject: hij wordt gekenmerkt door de niet gangbare combinatie van een aantal novellen, ingeleid door een sterk epistemologisch georiënteerde 'Preamble', waarin vooral het schrijven aandacht krijgt. Een en ander heeft een welkome consequentie: de verbanden die ik in mijn voorbeeld op basis van afzonderlijke teksten construeerde, zijn in *Paranoia* in beginsel vooraf gegeven. De structuur van de bundel dwingt tot een lectuur waarin aan de bedoelde relaties recht wordt gedaan.

Ik zal dit adstrueren via een bespreking van de 'Preamble' die uitmondt in de formulering van een drietal onderzoeksvragen. Maar eerst wil ik de motivering van mijn onderzoek vervullen.

De literatuurwetenschap vervult een niet te onderschatten taak met het toegankelijk maken van als moeilijk geldende teksten. Aan deze nuttige arbeid hoop ik het mijne bij te dragen. De novellen in *Paranoia* zijn niet makkelijk; bovendien zijn zij, 'Het behouden huis' uitgezonderd, niet verwend met interpretatieve aandacht. De bundel als geheel werd zelfs nog nooit onder de loep genomen.

Ik ben mij ten volle bewust van de onzekerheden die kleven aan het interpretatief gerichte onderzoek, waarvan mijn studie een specimen is. Daarom zal ik een optimale explicietheid nastreven, een handelwijze die ik verkies boven het 'oplossen' van de methodologische problemen door de interpretatie uit het domein van de literatuurwetenschap te verbannen. Op deze betreuenswaardige tendens – die vanzelfsprekend een maximale onkwetsbaarheid garandeert – vestigde Van Deel (1984) onlangs weer eens de aandacht. Wat in dat geval resteert, is een literatuurwetenschap die het eerste lid van haar naam gevoeglijk kan schrappen. Ik kan het ook anders zeggen: er is eenvoudig geen enkele uitspraak te doen over literatuur, zonder dat daaraan uiteindelijk interpretatieve bevindingen ten grondslag liggen. Dit moge ook blijken uit het feit dat wie in theorie de onwetenschappelijkheid van de interpretatie belijdt, in de praktijk rustig voortgaat met interpreteren.¹² De natuur is, gelukkig maar, sterker dan de leer, reden waarom ik ook minder pessimistisch ben dan Van Deel (1984). In een tamelijk recente herdruk van een literatuurwetenschappelijk handboek is trouwens al heel wat water bij de wijn gedaan.¹³

Alleen wie het literatuurwetenschappelijk handelen tot onderzoeksobject kiest, kan, althans in bepaalde gevallen, methodologisch schone handen houden. Dan wordt echter eerder (toegepaste) wetenschapsfilosofie of -sociologie bedreven dan literatuurwetenschap.¹⁴ Daar is op zichzelf niets tegen, zolang dit soort onderzoek maar niet wordt aangemerkt als een reëel alternatief voor een literatuurwetenschap die de tekst niet schuwt.¹⁵

Willem Frederik Hermans is een auteur die er prijs op stelt goed te worden begrepen. "Geen enkele schrijver wenst uitgelegd te worden op een manier waar hij het zelf niet mee eens is", verklaart hij in 'De hollerithkaart'.¹⁶ De vele herzieningen van het eigen werk — om het recht daarop te verwerven deinsde hij zelfs niet terug voor de gang naar de rechtszaal¹⁷ — getuigen daar evenzeer van als de keren dat hij het uitlegde. Die uitleg verstrekte hij niet alleen in interviews. Geprikkeld door het misverstaan van b.v. *Ik heb altijd gelijk* (1951), *De god Denkbaar Denkbaar de god* (1956) en *De donkere kamer van Damokles* (1958), voorzag hij deze romans van commentaar in artikel- en boekvorm.¹⁸

Deze bemoeienissen met het eigen werk dragen het karakter van herstelwerkzaamheden, aangevangen als het kwaad van het onbegrip en het daarop gebaseerde oordeel reeds is geschied. Een aantal malen heeft Hermans ook de publicatie van een boek vergezeld doen gaan van een toelichting. *Van Wittgenstein tot Weinreb; Het sadistische universum 2* (1970) besluit met een 'Achteraf', waarin hij bij de titel van deze verzameling essays, en aldus de essays zelf, verklaarend commentaar verschaft. Aan *Onder professoren* (1975) is een 'Nawoord' van de fictieve Prof. Dr. B.J.O. Zomerplaag toegevoegd, die op een averechtse wijze attendeert op het sleutelkarakter van deze roman. *King Kong* (1972) wordt ingeleid door een beknopte uiteenzetting van het thema dat dit toneelstuk beheerst. Omvangrijker is Hermans' 'Toelichting bij de test', waarmee *De psychologische test*, opgenomen in *Drie drama's* (1962), begint.

Verhoudingsgewijs veel dramatisch werk van Hermans is door hemzelf verduidelijkt. Dit is uiteraard geen bewijs van ongeschokt vertrouwen in degenen die met de uitvoering zijn belast. Juist waar de schrijver krachtens genreconventies zijn werk in handen van derden moet leggen, tracht Hermans voorzorgsmaatregelen te nemen, opdat zijn intenties recht wordt gedaan.

De 'Preamble' van *Paranoia* behelst de bondige uiteenzetting van een filosofie, toegespitst op het schrijven, en is dus geen directe tekstverklaring van de verhalen die erdoor worden ingeleid. Het stuk is in de Hermansliteratuur altijd opgevat als beschouwend proza. Oversteegen (1982a) spreekt van de "inleiding van *Paranoia*" (p. 18) en Dupuis (1976, o.a. p. 24 en 57) laat er evenmin als Janssen (1976³, p. 69 en 70) twijfel over bestaan dat hij ervan uitgaat met een essay te doen te hebben. Ook de recensenten van *Paranoia* lazen de 'Preamble' in meerderheid zoals Gomperts (1954), die het bestempelde als een "inleidend essay".¹⁹

Er is een reeks van indicaties die stimuleert tot deze genrebepaling: de titel, de plaats in de bundel, de dominantie van de betoogstructuur, d.i. "een serie argumenten die in een relatie van ontwikkeling tot elkaar staan" (Oversteegen 1982b, p. 98) en de hantering van het presens in plaats van het epische preteritum. Verder geeft de *ik* die optreedt in de 'Preamble' zich uit voor de schrijver van de verhalen uit *Paranoia* en de samensteller van de bundel (p. 14).²⁰ Tenslotte komt in de slotzin een citaat voor dat afkomstig lijkt uit een bestaande kritiek op het werk van Hermans (p. 15).²¹ Alle reden dus om van deze of de 'Preamble' te spreken, zoals men gemeenlijk ook van de of deze 'Inleiding'

spreekt, ter aanduiding van een bepaald soort tekst, in plaats van 'Preamble', met weglating van aanwijzend voornaamwoord of lidwoord, ter markering van het feit dat het een eigennaam betreft.

Er is evenwel iemand die er anders over denkt: Hermans zelf.

(. . .) maar eigenlijk vormt "Preamble" een verhaal op zichzelf; het is dus wel in de ik-vorm, maar het is helemaal niet gezegd dat die ik, dat ik dat ben. Er staan dingen in die absoluut niet waar zijn, en andere zijn misschien gedeeltelijk waar, maar het is geen persoonlijke bekentenis waar ik voor honderd procent achter kan staan. Het is een verhaal. (Botha/Roos 1983, p. 53)

Hoewel het vaak boeiend en leerzaam is, als een schrijver, zeker als hij Willem Frederik Hermans heet, over zijn eigen werk spreekt, heeft hij daaromtrent niet per se de ultieme wijsheid in pacht. De etikettering 'verhaal' baseert Hermans op het niet samenvallen van de *ik* in de 'Preamble' met de historische persoon die hij is. Dit criterium is voor de lezer in het algemeen echter oncontroleerbaar en dus niet toepasbaar. Van hem kan niet geeist worden dat hij op gezag van wat de auteur ergens verklaart tot een bepaalde leeswijze besluit.²² De norm van de overeenstemming met de werkelijkheid, of de irrelevantie daarvan, kenmerkt een niet-fictionele resp. fictionele leeswijze. De overeenstemming of het ontbreken daarvan, indien al vaststelbaar, vormt echter geen voldoende voorwaarde voor de ene of de andere leeswijze.

Daar komt bij dat een lectuur als 'verhaal', d.i. "een serie *gebeurtenissen* die in een relatie van ontwikkeling tot elkaar staan" (Oversteegen 1982b, p. 98), eigenlijk onmogelijk is. Hoogstens zou de 'Preamble' opgevat kunnen worden als een fictieve inleiding, waarbij het fictieve element – maar ook dit onttrekt zich eigenlijk aan de controle van de lezer – mogelijk is te situeren in het begingedeelte, handelend over de fascinatie door kantoorartikelen, in het bijzonder onbeschreven papier. "Dat van die kantoorbehoeften had ik verzonnen", verklaarde Hermans in 1970 (Janssen 1979, p. 233).

Al met al houd ik het erop dat de 'Preamble' een essay is dat op een nader te bepalen wijze samenhangt met de erop volgende verhalen.²³ Uiteraard is het zaak deze samenhang nader te bepalen.

De minder dan negen bladzijden tellende 'Preamble' is onderverdeeld in tien Romeins genummerde afdelingen, waarvan de kortste (II) tien regels beslaat en de langste (I) vijftig. Zes afdelingen (I-III, VII en IX-X) zijn gewijd aan het schrijven. Het hier opgezette betoog houdt direct verband met de vier afdelingen (IV-VI en VIII) waarin een veralgemening plaatsvindt. Daar wordt een zeer bepaalde kijk op de werkelijkheid ontwikkeld en vooral de onmogelijkheid beklemtoond er inzicht in te verwerven en systeem in aan te brengen. Ik treed nu in details.

De schrijver van de eerste drie afdelingen heeft van het schrijven "een alles-overheersende gewoonte" gemaakt (p. 7). Ondanks zijn fascinatie door nieuw papier en kantoorartikelen, schrijft hij alleen op reeds gebruikt papier, "papier dat met de rug tegen de muur staat, papier waarvoor zich geen andere mogelijkheden meer opdoen, behalve de kachel of mijn vulpen" (p. 9). Waarom? Omdat

schrijven de keuze impliceert tussen wat vastgelegd wordt en daardoor behouden blijft, en wat verloren gaat. Deze keuze is eigenlijk niet te maken. Er is geen ordening in de werkelijkheid die een dergelijke selectie rechtvaardigt. Het schrijven in "een fraai gebonden, vers geurend cahier" (p. 9) betekent een confrontatie met de willekeur van een onmogelijke keuze. Slechts in het betekenisloze, dat wat onopzettelijk, toevallig tot stand komt, kan de schrijver zich manifesteren, zodat daar zijn aandacht naar uitgaat.

Alleen handschrift, doorhalingen en vlekken trekken mijn aandacht. Want wat opzettelijk aan betekenis wordt vastgelegd, is een zó gering deel van alles wat ik zou dienen op te schrijven, dat het hoogstens met twee of drie haren uit het niet steekt waarin het verzinkt. (p. 9)

Toch kan hij er niet toe komen bewust betekenisloze voortbrengselen te maken.

Het is of ik evengoed alle tien vingers en ook mijn tenen in de inkt had kunnen dopen, op het papier spuwen en erop trappen, het in elkaar frommelen en verscheuren, om een even tastbaar, even waarachtig document op deze wereld achter te laten. Alleen dat iedere *geheimzinnigheid* eraan ontbreken zou, weerhoudt mij daarvan. (p. 9)

Dus houdt Hermans het bij schrijven, "zij het misschien méér bewust dan menig ander, dat geen enkele schrijver zijn papier waardig is" (p. 9). En dus gebruikt hij beschreven papier, dat in exact dezelfde uitzichtloze situatie verkeert als hijzelf.

Zo staan wij tegenover elkaar, dat papier en ik, allebei met de rug tegen de muur, voor de keuze te schrijven en beschreven te worden – of voor altijd verloren te gaan.

Ik schrijf, omdat ik in iedere gedachte die ik vergeet, verloren ga. (p. 9-10)

Schrijven is volgens afdeling I-III een vruchteloze bezigheid: een koppig, maar tot mislukken gedoemd verzet tegen de vergetelheid. De lezer wordt bij dit alles geen woord waardig gekeurd. Slechts zijn onbegrip inzake het schrijverschap wordt aangestipt. Immers, "(...) vooral zij die zelf geen schrijver zijn, [zullen] het de gewoonste zaak van de wereld vinden dat een auteur een hoeveelheid blanco papier in huis houdt" (p. 7). Vervolgens wordt uitgelegd waarom dit papier niet wordt gebruikt. Waarmee de lezer wordt buitengesloten.

In afdeling IV vindt een veralgemening plaats van het aangesneden probleem: de vergankelijkheid van de mens en de willekeur van wat bewaard blijft of verdwijnt.

Een mensenleven is een verzameling, een enorme opeenhoping bewegingen en denkbeelden. Het meeste gaat voor altijd verloren en het kan niet anders of het geheugen begaat in de keuze van wat het vasthoudt of verliest, een wanhopige willekeur. (p. 10)

De veralgemening krijgt pronominaal gestalte in de hantering, zij het niet permanent, van de wij-vorm, voordien slechts gebezigd ter uitdrukking van het verbond

tussen de schrijver en zijn gebruikte papier. De lezer mag nu ook meedoen.

Wij zijn niets anders dan de strandvonders van ons eigen leven, brokstukken verzameland langs de zee der vergetelheid. In onze hand lopen wij met de verroeste spijkers van een groot, gezonken schip – en wij denken dat dit oudroest een horloge is. (p. 11)

Ook voor de lezer is van kracht dat de ordening die hij in zijn bestaan ontwaart, het gevolg is van “het altijd weer opnieuw gepleegde bedrog (. . .) dat juist datgene wat blijft bij elkaar zou horen, dat het een *systeem* zou vormen, een horloge of een legpuzzle” (p. 11).

Aan het eind van deze afdeling treedt de schrijver Hermans weer op de voorgrond. Hij bakent daar negatief zijn positie af door zich noch te bekeren tot “die heldere geesten, die evenveel samenhang in hun ideeën vertonen als een spoorboekje of een logarimentafel”, noch zich te laten meeslepen “door hen wier geschriften zich laten lezen als uit oude kranten geknipte snippers onder elkaar gelegd, die hun papier hebben bemorst, verfrommeld en aan stukken gescheurd” (p. 11). Een strenge systematiek is al even onacceptabel als een volledig arbitraire aaneenschakeling van flarden werkelijkheidsbeschrijving. Er moet dus, zo valt te concluderen, een compromis worden gevonden tussen rigide samenhang en absolute chaos.

In V wordt binnen een bestek van veertien regels vanuit een algemeen perspectief geredeneerd over de nabije toekomst, waarin “door de toenemende bevolkingsdichtheid de individuele vrijheid zodanig zal worden beperkt, dat niemand er nog aan hechten zal zich in woorden een beeld van de wereld of van zichzelf te ontwerpen” (p. 11). Het hele probleem van het (schrijvende) individu dat zich wanhopig te weer stelt tegen zijn vergankelijkheid is dus niet alleen onoplosbaar, maar zelf vergankelijk: het komt voort uit een behoefte van het individu die met hem zal verdwijnen. In de wereld van de toekomst is het ouderwets als eenling “iets te verkondigen” (p. 11). Daarmee is het lot bezegeld van de literatuur en de daarbij betrokkenen.

Nadat in sectie IV de rol van het geheugen is belicht bij de fragmentarische perceptie van de werkelijkheid en de ordening die daar vervolgens in geprojecteerd wordt, komt in VI de al even onverkwikkelijke rol van de taal aan de orde.

Eigenlijk is er maar één taal: een taal met een oneindig aantal woorden die hun betekenissen een oneindig aantal malen veranderen binnen één oneindig deelbaar ogenblik. (p. 12)

De voortdurend aan verandering onderhevige werkelijkheid wordt echter beschreven met een taal die bij lange na niet op de noodzakelijke nuances kan bogen.

Er zijn alleen dezelfde woorden die worden herhaald, maar er wordt niets mee gezegd. Er is in onze talen maar één werkelijk woord: chaos. (p. 12)²⁴

De consequentie van deze opvatting is dat werkelijkheidsbeschrijving zonder vervalsing niet mogelijk is.

Afdeling VII behelst een toespitsing op de positie van de schrijver, zoals Hermans die ziet.

Ik schrijf, hoewel ik weet dat men alleen één woord schrijven kan door er tienduizend over te slaan. (. . .) Ik zie wat ik geschreven heb alleen maar door de troebele mist van dat wat geen gestalte heeft aangenomen. Begrijpt men nu, waarom het door mijzelf beschreven papier zulk een verontreinigde indruk op mij maakt? (p. 13)

In de laatste zin wordt teruggegrepen op “de vlekken en doorhalingen” uit III, het toevallige en betekenisloze, dat slechts representatieve waarde zou hebben. Weer ontpopt het geschrevene zich als een willekeurige selectie, nu niet uit wat de schrijver weet, maar door de vervalsing die inherent is aan taalgebruik. En weer beneemt het niet met voorbedachten rade vastgelegde het zicht op de bewust geselecteerde betekenissen.

De laatste algemeen georiënteerde afdeling is VIII. Daarin wordt betoogd dat de wetenschap zich heeft ontdaan van het onbetrouwbare medium taal. De mens (“de ziel”) kan echter niet alleen leven met wat “eensluidend vaststaat” (p. 13).

De oude onzekerheden die het taaldenken heeft opgeleverd, blijven onverminderd in stand.

Onder deze omstandigheden kan het bestaan dat iemand zichzelf tegenkomt en niet herkent of een ander ontmoet en meent zichzelf te herkennen. (p. 13)

Het taaldenken leidt tot onzekerheid omtrent de eigen identiteit. De consequentie hiervan zal duidelijk worden in de slotafdeling van de ‘Preamble’.

Tot hiertoe is het verband tussen de ‘Preamble’ en de vijf novellen allesbehalve direct. Er wordt vanuit de ‘Preamble’ nergens een relatie gelegd met de novellen of de bundel als geheel.

De nadruk ligt op de verhouding van de schrijver tot wat hij schrijft, binnen het brede kader van een epistemologisch nihilisme. Voor de lezer is er nauwelijks plaats. Hij mag figureren als een passieve instantie, waaraan de schrijver, niet zonder ongeduld, zijn positie verduidelijkt: “Begrijpt men nu, waarom (. . .)” (p. 13).

Pas met de laatste twee afdelingen komt daarin verandering. Nu wordt over de bundel *Paranoia* gesproken en wordt er, pal voordat hij de lectuur van de novellen aanvangt, rechtstreeks invloed uitgeoefend op de lezer. In IX wordt de titel toegelicht.

Ik heb deze bundel PARANOIA genoemd, zonder te bedoelen dat de personages die erin optreden, aan deze geestesziekte lijden. Ik ben geen psychiater,

ik stel geen diagnose. Maar ik heb gedacht aan allen die leven, zoals ik schrijf: met een rad van fortuin in hun achterhoofd, een ongeluksvogel op hun schouder en een allesbehalve schokvrij opgehangen kompas in hun borst. (p. 14)

Hermans laat zich hier uit over zijn bedoelingen, zij het in het negatieve: hij heeft geen psychiatrische pretenties. Wel vergelijkt hij zichzelf, als schrijver, met deze geesteszieken, die zonder enige zekerheid leven.

Ook van moralistische doeleinden betoont Hermans zich wars, als hij het opneemt voor de karakters die hij in de novellen heeft beschreven. Zij maken “een overwegend trouweloze en onberekenbare indruk”, omdat er nu eenmaal “niets met zekerheid te berekenen valt” (p. 14). Het goed recht wordt verdedigd van hen, “die zich laten bezitten door achterdocht en wanen (. . .)” (p. 14).

Zij achten geen enkel der gebruikelijke bewijzen geleverd, zoals ik het bewijs niet geleverd acht dat het één opgeschreven dient te worden en het andere moet worden weggelaten. (p. 14)

Hermans kiest tot vereenzelvigens toe partij voor zijn verhaalfiguren, dwars tegen de gangbare opinie in. In zijn kwaliteit van schrijver beheerst hem een analoge onzekerheid. Daardoor wordt de lezer naar een anti-moralistisch standpunt geduwd, volgens hetwelk de courante tweedeling in geestelijk gezond en geestesziek hoogst dubieus is.

De paranoïde verhaalfiguren staan buiten de wereld waar onbewijsbare gedragsregels worden nageleefd (p. 15). Via een reeds aan het slot van afdeling III gebezigde zienswijze (‘met de rug tegen de muur staan’), hier ook letterlijk gebruikt, worden zij vergeleken met gebruikt papier en aldus weer met de schrijver.

Degenen die buiten deze wereld staan, staan met hun rug tegen de muur, zoals het papier waarop ik schrijf. Zij staan tegen de muur van de gevangenis of het gekkenhuis, de meesten met hun rug, een enkele met zijn neus, aan de binnenkant. (p. 15)

Voordat de lezer de wereld(en) van de novellen binnengaat, wordt hij krachtig geprest tot solidariteit met hun bewoners. Hun gedrag wordt gerechtvaardigd en bij herhaling identificeert de schrijver Hermans zich met hen die “niet kunnen inzien waarom het ene gebeuren zou en het andere niet, waarom het ene feit bestaat en het andere een hallucinatie is” (p. 14).

Wordt in IX de overeenkomst beklemtoond tussen de beginselen waarop de werkelijkheidsconceptie berust van schrijver en personages, in X, de laatste afdeling, lijkt daar weer wat aan te worden afgedaan.

Misschien vraagt iemand zich af waarom ik deze confidenties laat voorafgaan aan een reeks verhalen die met mijn persoonlijke lotgevallen niets te maken hebben. (p. 15)

Dat de verhalen de “persoonlijke lotgevallen” van hun auteur niet weergeven, laat onverlet dat personages en schrijver op een vergelijkbare wijze in de wereld staan.

Bovendien geeft Hermans in de volgende alinea weer uit handen, wat hij in de eerste schijnbaar terugnam. Hij beantwoordt daar nl. de in naam van de lezer gestelde vraag.

Het is omdat ik zelf niet kan bewijzen *waarom* zij met mijn persoonlijke lotgevallen niets te maken hebben; het is omdat het mij soms voorkomt alsof ik er ernstig aan dien te twijfelen of dat wel zo is, of ik het recht heb deze lotgevallen niet de mijne te noemen. (p. 15)

Hier wordt de uiterste consequentie getrokken uit het idee dat het "taaldenken" de eigen identiteit onkenbaar maakt: "Onder deze omstandigheden kan het bestaan dat iemand zichzelf tegenkomt en niet herkent (. . .)" (p. 13).

Deze opstelling heeft consequenties voor de lezer, die inmiddels zeer nauw bij de tekst is betrokken. De gezaaide twijfel aan de relatie tussen de verhalen en hun auteur, zo nadrukkelijk aan het woord in de 'Preamble', prikkelt tot het zoeken naar verbanden tussen deze inleiding en de novellen.

Zelfs de gemakzuchtige, die "dit allemaal te ingewikkeld vindt" (p. 15), ontsnapt niet aan de manipulatie van de schrijver:

(. . .) voor hem wordt deze preambule dan toch in ieder geval gerechtvaardigd doordat zij in zijn ogen iets zal bezitten van die 'toets van onnavolgbare krankzinnigheid' waarover een criticus eens heeft gerept. (p. 15)

Op deze manier wordt weer gezinspeeld op de relatie tussen de auteur en zijn personages, tussen 'Preamble' en novellen.

De terdege geprepareerde lezer die kennis neemt van de novellen, zal alras merken dat de thematiek daarvan overeenkomt met de kennistheoretische ideeën uit de 'Preamble'. Hij stuit op thema's als de onkenbaarheid van de werkelijkheid en de onbewijsbaarheid van elke ordening die daarin gelegd wordt, de willekeur van het onderscheid tussen (psychisch) normaal en abnormaal en de bedrieglijke systematiek die de taal suggereert.

Het is mij echter om meer begonnen dan een globale indruk. Het komt erop aan de overeenkomsten nauwkeurig in kaart te brengen. Daartoe tracht ik de volgende vraag te beantwoorden.

- (1) In hoeverre keren de kennistheoretische ideeën uit de 'Preamble' terug in de thematiek van de novellen uit *Paranoia*?

De bespreking van de 'Preamble' bracht aan het licht dat het epistemologisch nihilisme van dit prozastuk zich uitstrekt tot het schrijven. Daarmee komt ook het poëtische element in het geding. Schrijven impliceert een volkomen arbitraire keuze van wat vastgelegd wordt, waarbij de taal dan nog een misleidende rol vertolkt. Gezien deze betrokkenheid van de kennistheoretische problematiek op het schrijven, lijkt het onverstandig het te laten bij een onderzoek naar de thematische verbanden met de novellen. Het resultaat is dan hoogstens de be-

vinging dat het *thema* schrijven in één of meer novellen aanwijsbaar is. Een andere, en minstens zo interessante vraag is echter of de kennistheoretische denkbeelden doorwerken in de wijze waarop de novellen zijn geconstrueerd en m.n. de lezersrollen die daarin zijn voorzien. Ik kan nu mijn tweede vraag onder woorden brengen.

- (2) In welke mate liggen de kennistheoretische denkbeelden uit de 'Preamble' ten grondslag aan de positie waarin de lezer van de novellen uit *Paranoia* wordt gemanoeuvreed?

Ook de vraag die mijn probleemstelling completeert, wordt deels ingegeven door het bijzondere karakter van *Paranoia*. Het is mij nu ook te doen om de relaties tussen de verhalen onderling.

De verhalen uit *Paranoia* vormen een keuze uit Hermans' novellenproductie tussen november 1944 (de datering van 'Manuscript in een kliniek gevonden') en oktober 1953 (de datering van de 'Preamble'). Andere verhalen, in deze periode geschreven, zijn gebundeld in *Moedwil en misverstand* (1948) en *Een landingspoging op Newfoundland* (1957). De novellen in *Paranoia* zijn niet in volgorde van ontstaan afgedrukt: 'Lotti Fuerscheim' besluit de bundel, maar behoort chronologisch tussen 'Paranoia' en 'Het behouden huis'. Als ook nog de toevoeging van een 'Preamble' in aanmerking genomen wordt, gaat het erop lijken dat de bundel niet louter een verzameling teksten is, maar weloverwogen is samengesteld. Vandaar mijn derde en laatste vraag:

- (3) Vertoont de bundel *Paranoia* een bepaalde compositie en, zo ja, van welke aard is zij?

2. Theoretische en terminologische verantwoording

Na de afleiding van de probleemstelling uit de bijzondere bouw van *Paranoia* en voordat ik inga op mijn werkwijze en de opzet van mijn studie, wil ik in dit middendeel van de 'Inleiding' een aantal begrippen en termen verhelderen die ik voor een deel in de vorige paragraaf al heb gehanteerd, zij het zonder explicatie. Maar in deze luchthartige trant kan ik niet volharden. Het wordt tijd voor een nadere bepaling en een onderlinge afbakening van een aantal concepten, teneinde de explicietheid van mijn uitspraken te waarborgen. De begrippen die ik in deze paragraaf behandel, constitueren te zamen het theoretische apparaat van mijn studie. Minder prominente termen zullen, ook om een stapeleffect te voorkomen, worden toegelicht, zodra ik ze gebruik.

Mijn theoretische en terminologische overwegingen vormen geen doel op zichzelf. Mijn studie behoort tot wat bekend staat als het zgn. 'veldwerk', om mij voor de eerste en de laatste maal te bezondigen aan het gebruik van een woord dat allerlei misplaatste associaties oproept met het agrarische bedrijf. Het nastreven van conceptuele vernieuwing is niet mijn eerste prioriteit. Elk

begrip dat niet onontbeerlijk is en elke overbodige term zal ik trachten te weren.

Ter wille van de duidelijkheid zal ik veel voorbeelden geven. Deze zijn vrijwel alle ontleend aan het werk van één auteur, zodat de lezer van deze studie op zijn beurt van enige beïnvloeding niet wordt gevrijwaard.

Ik begin mijn tocht door de terminologie bij het welbekende paar analyseren/interpreteren en de bijbehorende zelfstandige naamwoorden analyse/interpretatie. Duiden de werkwoorden de activiteit aan, de substantieven staan voor het resultaat daarvan. De begrippen hebben bij mij geen andere dan de gangbare betekenis. *Analyseren*: "het systematisch doen van waarnemingen en het vaststellen van feiten met behulp van een model". *Interpreteren*: het toekennen van betekenis aan de geregistreerde verschijnselen.²⁵ Het betreft theoretisch onderscheidbare fasen, die in de praktijk voortdurend door elkaar lopen. Ook de verslaggeving van mijn bevindingen zal steeds een mengvorm zijn van analyse en interpretatie. Reeds de selectie nl. van de relevant geachte gegevens uit de immense hoeveelheid analytisch materiaal, geschiedt volgens interpretatieve criteria.

In de definitie van 'analyseren' is sprake van een model; op dit begrip is de volgende omschrijving van toepassing:

Any subject using a system A that is neither directly nor indirectly interacting with a system B, to obtain information about the system B, is using A as a model for B.²⁶

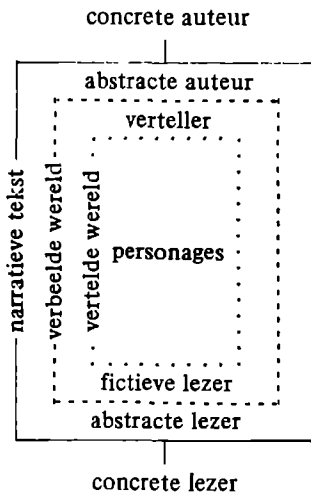
A staat hier voor het model dat geschetst is in figuur I en aan de hand waarvan ik mijn begrippenapparaat uiteen zal zetten; B staat hier voor de literaire teksten die ik onderzoek. Het model vormt een zeer rudimentaire afbeelding van de communicatie rond een narratieve (verhalende) tekst en de instanties die daarbij zijn betrokken.

Afwijkingen op ondergeschikte punten daargelaten, gaat dit model terug op dat van Schmid (1973, p. 29). Varianten zijn te vinden bij Schmid (1974, p. 408), Link 1976, p. 25), Bronzwaer (1978, p. 10) en Lintvelt (1981, p. 30).

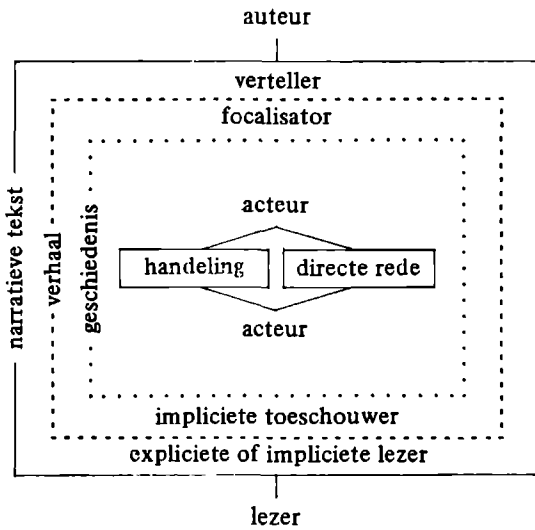
Essentieel anders is het door Bal (1977, p. 33) voorgestelde model, dat in figuur II is afgebeeld.²⁷ Daarin ontbreken de abstracte auteur en zijn tegenhanger aan de ontvangerszijde en is een laag toegevoegd met een focalisator en een impliciete toeschouwer ("spectateur implicite"). Zonder te willen verzinken in narratologische haarkloverijen zal ik op deze verschillen ingaan en mijn keuzes beargumenteren.

Wat zowel figuur I als II pretendeert weer te geven, is "kommunizierte Kommunikation".²⁸ In de woorden van Schmid (1973):

Die erzählende Dichtung neigt dazu, das äußere Kommunikationsschema Autor – Werk – Leser als Binnenstruktur der dargestellten Welt gleichsam zu wiederholen: Erzähler – Erzähltes – fiktiver Leser. (p. 25)



Figuur 1



Figuur 2

Daarmee zijn twee van de drie 'schillen' (lagen) genoemd, waaruit het model in figuur 1 is opgebouwd. De derde is de laag van abstracte auteur – verbeelde wereld (= verhaal- of romanwereld)²⁹ – abstracte lezer. De communicatie die in de verschillende lagen plaatsvindt, is niet zonder meer identiek. Van buiten naar binnen gaand in het schema zal ik de diverse instanties bespreken waartussen zich de communicatie voltrekt.

2.1. Concrete auteur en concrete lezer

Hoewel er zonder concrete auteur, narratieve tekst en concrete lezer in het geheel geen communicatie tot stand komt, is deze laag voor mijn studie van secundaire betekenis. Gezien de probleemstelling vormt de concrete auteur (de historische en biografische persoon Willem Frederik Hermans) al evenmin object van onderzoek als de reële, historische lezer(s). Mijn onderzoek is gericht op auteur en lezer als tekstinterne of uit de tekst afleidbare grootheden.

2.2. Abstracte auteur en abstracte lezer

Ik bevind mij nu in de ongerieflijke positie dat ik het begrip abstracte auteur (en zijn pendant, abstracte lezer) moet toelichten in een verhandeling over het werk van iemand die steeds benijdenswaardig concreet pleegt te zijn. Bestaan concrete auteur en concrete lezer buiten, d.w.z. onafhankelijk van, het literaire werk, dus ook de narratieve tekst, hun abstracte collegae zijn niet voorstelbaar zonder een literaire tekst, i.e. een roman of verhaal. Daaruit worden zij afgeleid, wat niet impliceert dat zij tekstuele gestalten zijn. (Voor dergelijke in de tekst aanwezige instanties gebruik ik de termen verteller resp. fictieve lezer. Daarover later.) Schmid (1973) zegt het aldus:

Der a b s t r a k t e Autor und der a b s t r a k t e Leser, wie ich die im Werk e n t h a l t e n e, aber nicht d a r g e s t e l l t e Autor- und Lesergestalt n e n n e n möchte, sind vielmehr Personifikationen der Gesamtstruktur des Werks bzw. der idealen Rezeption dieser Gesamtstruktur. (p.23)

Abstracte auteur en abstracte lezer³⁰ bevinden zich, zoals ook blijkt uit figuur 1, tussen de empirische wereld (waar concrete auteur en lezer zich ophouden) en de verbeelde wereld. Er vindt tussen hen dan ook geen echte linguale communicatie plaats (Lintvelt 1981, p. 17).

Ik zal na deze globale omschrijving de twee begrippen achtereenvolgens behandelen.

De instantie die bij mij, en niet alleen daar, abstracte auteur heet, is geïntroduceerd door Wayne C. Booth in *The Rhetoric of Fiction* (1961). Hij doopt dit begrip "implied author". Daaronder moet worden verstaan: "het beeld dat de lezer al lezend van de auteur krijgt" (Kummer/Schmitz 1976, p. 32). Dit "picture of the official scribe" (Booth 1961, p. 71), van werk tot werk min of meer

verschillend, valt samen met "the core of norms and choices" (p. 74) die in elk literair werk is vervat.

Booth behandelt het door hem ingevoerde begrip omschrijvenderwijs. Naar één kernachtige definitie is het bij hem vergeefs zoeken, ook in de herziene druk van *The Rhetoric of Fiction* (1983), die is uitgebreid met een bijna vijftig bladzijden tellend 'Afterword to the second Edition'. Zo'n definitie levert Schmid (1973) zonder mankeren, daarbij teruggrijpend op Ingardens theorie over de lagen-opbouw van het literaire werk, neergelegd in *Das literarische Kunstwerk* (1931).³¹

Der a b s t r a k t e A u t o r läßt sich also definieren als dasjenige Prinzip, das in einem Werk die sprachlautliche Schicht, die Bedeutungsschicht und die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten sowie die ästhetische Organisation und Hierarchie dieser Schichten in der Gesamtstruktur so und nicht anders beschaffen sein läßt. Zugleich ist der abstrakte Autor das hypostasierte 'Spiegelbild' des konkreten Autors, der psycho-physischen Dichterpersönlichkeit, in seinem Werk. (p. 24)

De abstracte auteur is dus, als ik het bovenstaande wat vrijmoedig parafraseer, het beeld van de concrete auteur dat uit de tekst valt af te leiden, alsmede de verantwoordelijke voor de organisatie van die tekst en de betekenissen die daarin worden gevormd.

De abstracte auteur vertoont, anders gezegd, een historisch facet, een technisch-organisatorisch en een moreel-thematisch. Het eerste aspect, waarin het sterkst de relatie met de historische persoon van de schrijver benadrukt wordt, maakt het begrip abstracte auteur handzaam om verband te leggen, zoals ik bij mijn zeer korte bespreking van *Conserve* deed, met andere teksten van de concrete auteur. Er wordt dan geabstraheerd van de irrelevante persoonlijke en biografische feiten die door het laatste begrip ook worden gedekt.³² De abstracte auteur is immers, om het met Hannelore Link (1976) te zeggen, op een wijze die slechts aan haar landstaal voorbehouden is, de "Umschlagstelle zwischen Text und Realität" (p. 22).

Behalve een beeld van de concrete auteur is de abstracte auteur het structurerende principe van de tekst en de belichaming van de levensbeschouwing die erin tot uitdrukking wordt gebracht. Booth (1983) legt het accent op het laatste aspect, hoewel hij oog heeft voor de onscheidbaarheid van techniek en moraal (p. 74). Dit wordt ook geconstateerd door Kummer/Schmitz (1976).

Herhaaldelijk wordt er over de *normen* van de geïmpliceerde auteur gesproken, die natuurlijk nauw samenhangen met de *techniek* van het boek, maar toch het meeste gewicht in de schaal leggen. (p. 32)

Bronzwaer (1978) huldigt dezelfde opvatting:³³ "Booth rather unfortunately tends to think of the implied author as a bundle of norms and values" (p. 3). Vervolgens beklemtoont hij het belang, in narratologisch opzicht, van het technisch-organisatorische aspect. Voortbordurend hierop doet Mieke Bal (1980) een voorstel dat gevaarlijke kanten heeft.

Bronzwaer (1978) breidt het begrip *implied author* verder uit. Hij verstaat daaronder eveneens de *technische* overkoepelende instantie die alle andere instanties in het leven roept en verantwoordelijk is voor de opbouw van de hele narratieve tekst. Het kan nuttig zijn dat onderscheid te maken, en de term *implied author* (impliciete auteur) te reserveren voor deze technische, niet ideologische functie. Beide begrippen hebben dan zo'n sterk verschillend betekenissen, dat ze beide gehandhaafd kunnen worden. Voor de duidelijkheid zou dat zo weergegeven kunnen worden:

impliciete auteur → TEKST → abstracte auteur (p. 125).³⁴

Het woord "eveneens" in de tweede zin impliceert dat Booth (1961) het technische facet van de abstracte auteur (*implied author*) zou hebben genegeerd. Dit is, strikt genomen, onjuist. Probematischer nog vind ik de inhoud die Bal (1980) de begrippen "impliciete auteur" en "abstracte auteur" wenst te geven. Daarvan gaat de suggestie uit dat techniek en ideologie zijn te scheiden. Deze simplificatie kan tot grote misverstanden leiden en herstelt eigenlijk het aloude onderscheid tussen vorm en inhoud in volle glorie.³⁵

Ik geef een voorbeeld om aan te tonen hoe ongelukkig dit is. Ferdinand uit *Conserve* kan gekenschetst worden als een christelijk-Egyptische hybride met een Mormoonse inslag. Hij vormt het levende bewijs van zijn eigen stelling: "De ene wereldbeschouwing is de andere waard" (p. 141). Dupuis (1976) heeft vastgesteld dat Ferdinand zowel christusachtige trekken vertoont alsook lijkt op de Egyptische dodengod Anubis (p. 118-119).³⁶ Er wordt echter ook gesuggereerd dat Ferdinand iets te maken heeft met de stichter van de kerk der Mormonen, de derde religie uit *Conserve*. Deze Joseph Smith jr. ("Peepstone Joe") wordt geopenbaard dat hij gouden platen moet opgraven, waarop een tekst is gegraveerd die hij zal kunnen ontcijferen met behulp van "twee stenen die bij wijze van bril naast de platen begraven zijn (. . .)" (p. 16). Als de door wanen bezeten Ferdinand in het geruis van een lopende kraan een boodschap van Onitah vermoedt, wordt dezelfde metafoor gebezigd.

Ik weet niet wat je mij wilt zeggen. Is het dat je binnenkort terug zult komen? Heb je geen teken achtergelaten, iets als een bril waarmee ik je ruisende geheimschrift ontcijferen kan? (p. 196)

Dat Ferdinand gekarakteriseerd wordt als de Mormoonse godsdienst incarnerend is een direct gevolg van "de opbouw van de hele narratieve tekst", om een formulering uit het voorstel van Bal (1980) aan te halen. Daardoor immers wordt dezelfde metafoor ("bril") zowel m.b.t. Joseph Smith jr. als Ferdinand gebruikt. De ideologie, hier het fenomeen godsdienst betreffend, wordt dus mede geconstitueerd door de techniek.

Het bevreemdt trouwens dat het zojuist behandelde voorstel van Mieke Bal (1980) afkomstig is. Enkele bladzijden eerder in haar boek oppert zij nl. bezwaren tegen "het concept 'abstracte auteur', of het parasyoniem daarvan, de *implied author*" (p. 123).

Wanneer men de bronnen erop naslaat (bijvoorbeeld Booth (1961), Link (1975), Schmid (1973)) blijkt, dat met dat concept wordt bedoeld de totale betekenisstructuur van het literaire werk. Dat wil zeggen, dat met dat concept het *resultaat* van een tekstonderzoek kan worden aangeduid, niet een *instrument* voor tekstonderzoek. Onzorgvuldig gebruik van het concept leidt er bovendien gemakkelijk toe, dat men er de veronderstelde auteurs *intentie* mee gaat aanduiden. (p. 123)³⁷

Het eerste bezwaar – dat overigens ook het begrip abstracte auteur treft in de door haar voorgestelde betekenis (zie boven) – berust op de onjuiste premisse dat een concept dat een *resultaat* van tekstonderzoek aanduidt, niet bruikbaar is als *instrument* voor tekstonderzoek. Er wordt hier een schijntegenstelling gecreëerd: elk verhaaltheoretisch concept, mits relevant en met voldoende exactheid gedefinieerd, is zowel instrument (tijdens het analyseren) als resultaat (bij de analyse).³⁸

Ik geef er, resumerend, de voorkeur aan het concept abstracte auteur te behouden en geen afsplitsing daarvan, met een aparte benaming, in het leven te roepen. Voor het eerste deel van dit standpunt wil ik nog twee aanvullende argumenten verschaffen, die onderling nauw samenhangen. In één zin: wat kan men doen en wat is er gedaan, als het begrip abstracte auteur ontbreekt? Mieke Bal (1979) oppert bij wijze van alternatief te spreken van “interpretatie of betekenisstructuur” (p. 475). Maar daarmee komt men moeilijk uit de voeten. Dit kan gedemonstreerd worden aan een aardig voorbeeldje, aangereikt door Dupuis (1976, p. 32). Als Dolores in *Conserve* Ferdinand vraagt, hoe zij hem gelukkig kan maken, antwoordt hij als volgt.

– Neem een maatglas van vijf liter, (. . .) als je mij dan met alle geweld gelukkig maken wilt. Neem een maatglas van vijf liter, snijd je keel open, hou die erboven en meet na hoeveel bloed je hebt. Dan kan het meteen wat afkoelen ook. Dan zal ik gelukkig wezen, weet je, dan zal ik lachen. (. . .)

Hij sprong op, lachte, belde om ijs, liep de kamer op en neer, maar had, voor het ijs was gekomen, zijn glas al leeg. (p. 180)

Het gulzige drinken van Ferdinand vormt in combinatie met het bevel aan Dolores een indicatie voor zijn bloeddorst, in een zeer letterlijke zin van het woord. Dit is een partiële interpretatie van *Conserve*, een bestanddeel van de betekenisstructuur. Maar wie kan verantwoordelijk gehouden worden voor het verband tussen woorden en handeling van Ferdinand? De concrete auteur Willem Frederik Hermans? Het is niet met zekerheid te zeggen, in andere gevallen nog veel minder, dat de interpretatie met zijn (bewuste? onbewuste?) intenties strookt. De verteller dan? Het staat niet vast dat hij de besproken samenhang doorziet in datgene wat hij vertelt.³⁹ Dus is de betrouwbaarste oplossing: de auteur, zoals die door de lezer uit de roman geconstrueerd wordt, met zijn normen en waarden, inclusief zijn vormgevend vermogen.

De afwezigheid van het begrip abstracte auteur onthult zich vooral ook als een nadeel bij teksten met een verteller die evident niet (alleen) verantwoordelijk

kan worden gesteld voor de interne organisatie. Een voorbeeld levert *Nooit meer slapen* (1966), geschreven in de eerste persoon enkelvoud, presens. Deze vertelwijze heeft verschillende critici, onder wie niet de minste, hoofdbreken bezorgd, die hebben geresulteerd in onheldere commentaren.

Zo komt Fontijn (1973) tot de paradoxale bewering: "Alfred, de ik in de roman, kan onmogelijk de verteller zijn" (p. 169-170). Een vreemde opmerking over een roman in de eerste persoon. Met meer recht stelt Fontijn (1973) even later "dat de alwetende auteur het point of view gefixeerd heeft in het bewustzijn van Alfred, achter wie hij talloze malen opduikt" (p. 170). Sporen van deze "alwetende auteur" zijn o.a. "de onontbeerlijke regieaanwijzingen en de tijdstrukturering van de roman" (p. 170). Deze "alwetende auteur", een kennelijke hybride van alwetende verteller en auteur, is niemand anders dan de abstracte auteur.

De Wispelaere (1967) onderkent eveneens dat *Nooit meer slapen* zijn ordening dankt aan twee instanties, de ik-verteller en de abstracte auteur. Hij maakt in dit verband gewag van twee structuren.

De eerste structuur is die (...) van het van moment tot moment registrerende en denkende bewustzijn, en ontwikkelt zich derhalve in notities, inwendige monologen en gesprekken chronologisch naar een *onbekende* afloop.

De tweede structuur, die eveneens van in het begin voelbaar is, is die van de *alwetende* verteller (de schrijver Hermans), die gebruik maakt van anticiperende en terugblikkende elementen, haast onmerkbare suggesties doet meertillen en een ordening van contrasterende effecten aanbrengt buiten het bewustzijnsverloop van het personage om. (p. 119)

Wat bij De Wispelaere (1967), nogal verwarrend, de "*alwetende* verteller (de schrijver Hermans)" heet — alsof er geen verschil is —, is de instantie tussen deze twee in: de abstracte auteur (vgl. figuur I op p. 23). Wie de manier wil verantwoordwoorden waarop een roman als *Nooit meer slapen* verteld wordt, kan niet buiten dit concept.

In overeenstemming met haar argwaan jegens het concept abstracte auteur, doch ondanks haar voorstel tot onderscheiding van de abstracte en de impliciete auteur (zie Bal 1980, p. 123 resp. 125), ontbreken deze instanties in het schema waarmee zij haar narratologische theorie aanschouwelijk maakt (Bal 1977, p. 33; zie figuur II op p. 23).⁴⁰ Gezien de theorie waarop Bal (1977) voortbouwt, 'Discours de récit' van Gérard Genette uit *Figures III* (1972), mag dit niet verwonderen. En evenmin kan het verbazing wekken dat de kritiek op de afwezigheid van de abstracte auteur in Genettes (1972) model, geuit door Rimmon (1976), daarin bijgevalen door Bronzwaer (1978), integraal overgeheveld kan worden naar Bal (1977).

Genette (1972) doet de volgende uitspraak:

Le narrateur extradiégétique (...) ne peut viser qu'un narrataire extradiégé-

tique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier. (p. 266)

Volgens Genette (1972) kan de extra-diëgetische verteller, d.i. de verteller die zich in zijn model op het primaire niveau bevindt, dat van de vertelact (p. 238) — een voorbeeld is de verteller van *Conserve* —, zich slechts richten tot een extra-diëgetische "narrataire". Deze "narrataire", de 'ontvanger', voor wie de verteller als de 'zender' wil betitelen — ik vertaal, bij gebrek aan een beter Nederlands equivalent: lezer (in de tekst) —, beweegt zich op hetzelfde niveau als de (extra-diëgetische) verteller. Deze, derhalve extra-diëgetische, lezer stelt Genette (1972) nu gelijk aan de virtuele lezer ("lecteur virtuel"), d.i. de abstracte lezer. Daartegen tekent Rimmon (1976) terecht protest aan.

The omission (again without explanation) of the "implied author" seems to me unfortunate both in itself and in the resulting creation of a partly false symmetry between the narrator and the narratee. The partial falsity of the symmetry is confined to the extradiegetic narrator/narratee. While the extradiegetic narrator is a voice in the text, the extradiegetic narratee, or implied reader is not any element of the text but a mental construct based on the text as a whole. In fact, the implied reader parallels the implied author — another mental construct on the basis of the text as a whole, strictly separate from the real author whom Genette rightly excludes from his analysis. (p. 58)

De abstracte lezer is, anders dan de extra-diëgetische verteller, geen tekstuele instantie, maar "a mental construct based on the text as a whole". Als zodanig maakt de abstracte lezer deel uit van dezelfde laag als de abstracte auteur.⁴¹

In het model van Bal (1977) is dezelfde "partly false symmetry" zichtbaar, waarvan Rimmon (1976) rept. De verteller bevindt zich daar op hetzelfde plan als de expliciete en de impliciete lezer. De expliciete lezer is de lezer, zoals deze in de tekst aanwezig is. In mijn schema (vgl. figuur I op p. 23) heb ik daarvoor de term fictieve lezer gereserveerd. Hij kan in dezelfde laag gesitueerd worden als de verteller. De impliciete lezer — in mijn model de abstracte lezer — daarentegen is een abstractie, geconstrueerd op basis van de gehele tekst, inclusief de daarin aanwezige fictieve lezer; het is de lezersrol die met de narratieve tekst is gegeven.

Een voorbeeld ter verduidelijking. Over de contacten die Jerobeam met Ferdinand in *Conserve* onderhoudt, deelt de verteller mede:

Maar al belde Jerobeam niet op, hij schreef! Brieven schreef hij! Brieven!
In de twintigste eeuw! Wij geloven onze oren niet als we dit vernemen!
(p. 112)

De fictieve lezer wordt hier toegesproken door de verteller, die er niet aan twijfelt of deze verbaast zich evenzeer als hij (cf. de uitroepkens) over de ouderwetse communiceertrant van Jerobeam. "Wij" sluit zowel de verteller als de fictieve lezer in. Het is echter zeer de vraag of de abstracte lezer dezelfde mening is

toegedaan. Hij zal zich er niet over verwonderen dat Jerobeam, gefascineerd door het nutteloze, verouderde en ten ondergang gedoemde, de voorkeur geeft aan correspondentie boven telefoonverkeer. Bovendien zal de abstracte lezer – ook in dit opzicht neemt hij een andere positie in dan de fictieve -- gevoelig zijn voor de vervreemding die de werkelijkheid in *Conserve* ondergaat (vgl. paragraaf 1 van de 'Inleiding') door de aanwezigheid van een verteller wiens archaïsche optreden kan wedijveren met dat van Jerobeam.

Ik vind het onderscheid tussen abstracte en fictieve lezer dus niet zo irrelevant als Mieke Bal, blijkens het schema en blijkens haar uitlatingen.⁴² Dembinski (1979) heeft gelijk met zijn constatering dat de 'ontvangers' in het model van Bal (1977) zeer veel minder aandacht krijgen dan de daarin figurerende 'zenders' (p. 215).

Ongemerkt ben ik via de abstracte auteur al terechtgekomen bij zijn pendant aan de overzijde van het communicatieschema: de abstracte lezer. Na wat over dit begrip al gezegd is in het voorgaande, kan ik het kort houden.

Het concept is, en dan impliciete lezer geheten, ingevoerd door Wolfgang Iser, de auteur van *Der implizite Leser* (1972), die als definitie geeft: "Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens [. . .]" (aangehaald in Segers 1980, p. 22). Bij deze bekende omschrijving, die b.v. ook door Link (1976, p. 23) geciteerd wordt, verschaft Segers (1980) de volgende toelichting.

Men zou kunnen zeggen dat de impliciete lezer de lezersrol is die in de tekst zelf besloten ligt; het is het geheel van tekstuele aanwijzingen bestemd voor de werkelijke lezer, die daardoor te weten kan komen hoe de tekst gelezen moet worden. (p. 22)

Segers (1980) laat het onderscheid met de werkelijke (= concrete) lezer uitkomen. Ook verwarring met de fictieve lezer is uit den boze, zoals de bespreking van Genette (1972) en Bal (1977) uitwees.

Abstracte auteur en abstracte lezer hangen nauw samen. Omschrijving van de rol die de abstracte lezer speelt, houdt in dat de abstracte auteur bepaalde persuasieve strategieën worden toegeschreven, alsmede oogmerken waarmee deze worden aangewend. Omgekeerd impliceert afbakening van het standpunt dat de abstracte auteur inneemt⁴³ een omschrijving van het inzicht dat van de abstracte lezer wordt geëist. Het is, zoals Link (1976) zegt: "die Rekonstruktion der Kompetenz des abstrakten Autors aus dem Text liefert genau die vom impliziten Leser geforderte Kompetenz" (p. 29).⁴⁴

2.3. Verteller en fictieve lezer

2.3.1. De verteller

Een zee van publikaties strekt zich uit voor wie zich wenst te oriënteren omtrent de tekstuele instantie die 'verteller' heet. Het staat daarbij geenszins vast dat de

moeizame overtocht wordt beloond met een onschokbaar inzicht.

De bekendste typologieën om de posities van de verteller mee in kaart te brengen — ik verlaat de oud-testamentisch aandoende beeldspraak weer ijlings — zijn die van Booth (1961, 1983), Friedman (1967), eerder gepubliceerd in 1955, en Stanzel (1964). Vooral de laatste heeft in Nederland furoré gemaakt; zijn indeling drong door tot in de schoolboekjes, niet steeds tot genoegen van de gebruikers daarvan.

Dit betekent niet dat Stanzel (1964) nimmer kritiek heeft ontmoet. In de Nederlandstalige wereld onderwierp Anbeek reeds in 1970 Stanzel (1964) en diens eerdere voorstellen aan een kritische beschouwing. In het 'Appendix' van zijn dissertatie (1978) herhaalde Anbeek deze kritiek en vulde hij die aan.

De aanvulling is niet in alle opzichten een verbetering.

Vaak is het erg moeilijk de grens tussen de auctoriale en de personale vertel-situatie aan te wijzen. Er zijn wel indicaties, maar doorslaggevend zijn ze niet. De moeilijkheid doet zich vooral voor bij Erlebte Rede waar een enkel woord soms de hand van de (auctoriale) vertelinstantie 'verraadt'. In dergelijke gevallen is het bijzonder lastig een grens tussen de twee vertelsituaties te trekken. (Anbeek 1978, p. 179)

Deze op zichzelf juiste constateringën raken de typologie van Stanzel niet, zomin als zij ooit enig vergelijkbaar systeem — op p. 180-181 wordt ook Genette (1972) met deze incorrecte maat gemeten — kunnen treffen. Niet alle moeilijkheden die zich bij de determinering van de vertelsituatie voordoen, zijn terug te voeren tot de gebruikte beschrijvingscategorieën. Vaak laat het onderzochte prozafragment zelf geen precisering toe. Niet de gebezigde begrippen zijn dan verantwoordelijk voor de problemen, doch de aard van het te analyseren tekstgedeelte. Van een beschrijvingssysteem kan geëist worden dat het de mogelijkheid biedt eenduidig verslag uit te brengen van de analytische resultaten, niet dat het de kenmerken van een bepaalde tekst ongedaan maakt.⁴⁵

Anbeek (1978) stelt ook vast — en dit is een principieel andere kwestie — dat de grens tussen de auctoriale en de personale vertelsituatie *in de typologie* van Stanzel subjectief wordt getrokken: de lezer beslist (p. 70-72). Zodra de lezer niet langer de indruk heeft dat er verteld wordt — doordat er geen persoonlijke trekken waarneembaar zijn van de verteller, die zich beperkt tot de onpartijdige weergave van wat het personage doet en denkt —, is er sprake van een personale vertelsituatie.⁴⁶

De door Anbeek (1978) gesignaleerde vaagheid berust op de vermenging van twee criteria: de identiteit van de verteller en het gekozen gezichtspunt. Bij een consequente hantering van zowel de ene of de andere maatstaf zijn er in de typologie geen problemen. In principe is vaststelbaar wie er vertelt en ook wiens visie wordt weergegeven, zeer lastige en onbeslisbare gevallen daargelaten, b.v. veroorzaakt door het gebruik van de vrije indirecte rede (Erlebte Rede). Het schept echter verwarring de aanwezigheid van een verteller afhankelijk te stellen

van het gekozen gezichtspunt en de daardoor bewerkstelligde (bedrieglijke) gewaarwording van de lezer.

Mijn herleiding van de vaagheid, die het onderscheid tussen auctoriale en personale vertelsituatie bij Stanzel kenmerkt, tot de vermenging van criteria, wie vertelt? resp. wie ziet?, sluit aan bij wat Genette (1972) in het algemeen constateert t.a.v. de typologie van Stanzel (1955)⁴⁷ en die van anderen, onder wie Booth (1961) en Friedman (1967). Genette (1972) beklemtoont daarom de noodzaak de vraag naar het gezichtspunt (bij hem behandeld onder 'Mode') streng te scheiden van die naar de verteller (bij hem behandeld onder 'Voix').

De stellingname van Genette (1972, p. 203-206), met instemming begroet door o.a. Rimmon (1976, p. 58) en Bal (1977, p. 25), heeft gelukkig niet tot gevolg dat alles wat vervaardigd werd met het instrumentarium waarvan hij de gebreken aantoonde, slechts geschikt is voor de prullenmand. Wel is het zaak bedacht te zijn op onzuiverheden en vaagheden. De praktische consequentie voor mijn studie moet zijn dat ik mij bedien van begrippen die niet aan de gewraakte dubbelzinnigheid laboreren.

Genette (1972) verschaft, wat betreft de verteller, een reeks termen die door haar stapel-karakter (voorbeeld extra-homodiëgetische verteller) niet alleen weinig handzaam is, maar bovendien niet van kritiek gevrijwaard is gebleven. Rimmon (1976) wijst op problemen bij het in concreto aanduiden van de verschillende narratieve niveaus, daar de normen ontbreken om het eerste niveau (het extra-diëgetische) te definiëren (p. 59). Mieke Bal (1977) uit op dit punt navenante kritiek (p. 30) en maakt voorts bezwaar tegen het eigenzinnige, en daardoor verwarring stichtende gebruik dat Genette (1972) maakt van het voorvoegsel meta- in het begrip meta-diëgetisch. Meta- heeft bij Genette (1972) niet betrekking op een hoger niveau, zoals gangbaar is, doch een sub-niveau. Met meta-diëgetisch wordt dus een ingebed verhaal aangeduid.

Bal (1977) lijkt minder geschikt door de al te gedetailleerde uitwerking van het gezichtspunt (de focalisatie), die niet onaangevochten is gebleven (zie 2.3.1.1.). Het ligt dan voor de hand te rade te gaan bij het wat eenvoudiger Bal (1980). Misschien kan ik de elementaire beschrijvingscategorieën waaraan ik behoefte heb, daar betrekken, desnoods met enige modificaties. Bal (1980) maakt onderscheid tussen de instantie die 'ziet' en de instantie die 'vertelt' en is terminologisch minder uitbundig dan Genette (1972) en ook dan Bal (1977).

In haar proefschrift poneert Mieke Bal (1977):

Le classement des narrateurs en homo- et hétérodiégétiques est en effet le seul classement possible, si l'on se limite rigoureusement à la voix. (p. 30-31)

Toelichting: het onderscheid in homo- en hetero-diëgetisch markeert het verschil tussen de verteller die als personage aanwezig resp. afwezig is in de gebeurtenissen die hij vertelt (Genette 1972, p. 252). 'Voix' duidt, als gezegd, de verteller aan bij Genette (1972). Bal (1980) trekt de consequentie uit haar stelling, door de juist geachte indeling, onder andere benamingen, als primaire classificatie

over te nemen. Aldus onderscheidt zij de externe verteller (1) en de personage-gebonden verteller (2).

Ad 1.

De *externe verteller* is het vertellende medium dat "nergens in de tekst expliciet naar zichzelf als personage verwijst" (Bal 1980, p. 128). Het gaat, anders gezegd, om een verteller of vertelinstantie⁴⁸ die niet over zichzelf als personage vertelt, daar hij niet aanwezig is in de door hem 'vertelde wereld' (zie figuur 1, p. 23). Men zou dus ook kunnen spreken van een *niet-personage-gebonden verteller* of van een *vertelinstantie*. Aan deze terminologie geef ik de voorkeur om redenen die ik nog uiteen zal zetten. Voorbeelden: de verteller van *Conserve* of de minder op de voorgrond tredende vertelinstantie die de eerste alinea van *Onder professoren* (1975) vertelt.

Het boerderijtje, juister een voormalige boerenarbeiderswoning, min of meer tot buitenhuisje verbouwd, stond te druipen van de regen, die er de hele nacht op neergeplensd was. Die herfstige zaterdagmorgen ging de zon precies om een minuut voor zevenen op en juist op datzelfde ogenblik opende, in de slaapkamer van het huisje, de hooggeleerde Professor Doctor Rufus (roepnaam Roef) Dingelam zijn ogen. (p. 7)⁴⁹

Een nog verdergaande 'onzichtbaarheid' kenmerkt de vertelinstantie van *De donkere kamer van Damokles*.

Ad 2.

De *personage-gebonden verteller* is "qua identiteit gelijk te stellen met een personage uit het verhaal dat hij vertelt" (Bal 1980, p. 128). Er is dus een onderscheid te maken tussen ik-verteller (de *ik* in zijn kwaliteit van verteller) en ik-figuur (de *ik* in zijn kwaliteit van personage) (vgl. Musarra 1983, p. 1). In het relaas van de personage-gebonden verteller kan hijzelf, als ik-figuur, een meer of minder prominente rol vertolken.⁵⁰ De personage-gebonden verteller kan a.h.w. gelijktijdig of met een korte tijdsafstand tot de handeling (quasi-gelijktijdig) vertellen wat hij meemaakt, zoals in *Nooit meer slapen*, waar overwegend de eerste mogelijkheid is uitgebuit.⁵¹ Meestentijds blikte de ik-verteller echter terug. Een schoolvoorbeeld in het oeuvre van Hermans is 'De elektriseermachine van Wimshurst' uit *Een wonderkind of een total loss* (1967). De tijdsafstand tussen het moment van vertellen en het tijdsbestek waarin de handeling zich voltrekt, impliceert twee visies op de vertelde gebeurtenissen, die van de ik-figuur en die van de ik-verteller. Deze visies kunnen sterk divergeren. Ik kom hier straks op terug bij de behandeling van de focalisatie in 2.3.1.1..

De hier besproken elementaire classificatie stemt overeen met wat Schmid (1973) als "primäre Erzählsituationen" aanmerkt.⁵²

Der Erzähler bleibt entweder außerhalb der Grenzen der erzählten Welt (Er-E r-z a h l e r) oder tritt als Haupt- oder Nebenperson des von ihm berichteten Geschehens auf (I c h-E r z ä h l e r). (p. 27)

De verdeling in een hij- en een ik-verteller,⁵³ bij mij niet-personage-gebonden

resp. personage-gebonden verteller, vind ik ongelukkig. Een hij-figuur kan nl. nooit een verteller zijn en is altijd een personage. Een *ik* is altijd een verteller. Daarnaast kan hij, afhankelijk van zijn al of niet participeren in de vertelde wereld, wel of niet als personage figureren.⁵⁴

2.3.1.1. De focalisator

Met alleen een onderscheid in vertellers beschik ik over onvoldoende instrumentarium om te analyseren hoe de abstracte lezers van de novellen uit *Paranoia* worden gestuurd. Daarvoor is ook van belang *wat* er wordt verteld, een kwestie die door mijn indeling slechts gedeeltelijk wordt verantwoord. Zonder nu op deze plaats reeds alle eventualiteiten te willen voorzien, verdient in ieder geval de focalisatie aandacht. Het is immers van groot gewicht welke visies (en waarop of op wie) in een narratieve tekst worden weergegeven. Via vragen naar wie wat vertelt (resp. wie wat niet) en wie wat focaliseert (idem) ontstaat inzicht in de positie die voor de abstracte lezer is uitgespaard.⁵⁵

Teneinde enkele onontbeerlijke begrippen te bespreken op het gebied van de focalisatie, keer ik terug naar het model van Bal (1977) (zie figuur II op p. 23). Eén verschil met het door mij geprefereerde schema (zie figuur I) besprak ik al: de afwezigheid van een abstracte auteur en de daarmee samenhangende verwaarlozing van het onderscheid tussen fictieve en abstracte lezer. Ik kom nu toe aan het tweede verschil: de aanwezigheid van een focalisator en een impliciete toeschouwer.

Het begrip focalisatie is ingevoerd door Genette (1972) en vooral uitgewerkt door Bal (1977). Met een Nederlandstalige definitie is focalisatie te omschrijven als: "de relatie tussen de visie en datgene wat 'gezien', waargenomen wordt" (Bal 1980, p. 108).⁵⁶ 'gezien' staat tussen aanhalingstekens, omdat zowel de letterlijke als de figuurlijke betekenis van het woord visie aan de orde is. Het gaat niet alleen om het fysieke punt van waarneming, maar ook om het psychologische standpunt (Bal 1980, p. 109). Het betreft dus, kort gezegd, een bepaalde optiek op iets of iemand, of, om andere termen te noemen die ik ter afwisseling zal bezigen, een zeker gezichtspunt, perspectief of point of view.

Met de laatste twee termen zal ik niet erg scheutig zijn, daar zij traditioneel niet alleen de activiteit van het focaliseren aanduiden, doch ook die van het vertellen. En, naar al bleek, zijn deze activiteiten niet identiek: vertellen vooronderstelt steeds focaliseren,⁵⁷ het omgekeerde is niet waar. Als de verteller of vertelinstantie het gezichtspunt van een personage vertelt, vallen verteller en focalisator (degene die focaliseert, het subject van focalisatie), hier immers het personage, niet samen. Een voorbeeld, weer ontleend aan *Conserve*.

Zo nu en dan keek Jerobeam naar haar profiel. Haar voorhoofd en neus gingen ongemerkt in elkander over, vormden een flauwe boog. Haar gelaatskleur was lichtbruin; haar haren waren glanzend zwart als die van zigeuneringen of indiaansen. Hij stelde vast dat hij een knappe zuster bezat. Het was alleen jammer dat zij hem nu juist uitgekozen had om op de kop te zitten!

Maar hij wist er een middel tegen; hij zou haar wel zien uit te huwelijken.
(p. 56)

Jerobeam focaliseert hier zijn zuster Onitah (het object van focalisatie), die hem van de trein heeft gehaald. Zijn waarnemingen en gedachten, het letterlijke en het figuurlijke 'zien', worden verteld door de niet-personage-gebonden verteller.

Een eerste indeling van de focalisatiemogelijkheden is voorgesteld door Genette (1972, p. 206 e.v.). Deze classificatie is gekritiseerd door Bal (1977, p. 28-29). Zij signaleert dat Genette (1972) twee criteria door elkaar gebruikt: het subject en het object van focalisatie. Haar overwegingen resulteren mede in het model dat in figuur II – zie p. 23 – is gereproduceerd. Mijn uitgangspunt indachtig, plaats ik daarbij enkele kanttekeningen, zonder al te gedetailleerd te willen worden. Als aanknopingspunt gebruik ik de volgende toelichting bij het model.

Théoriquement, chaque instance s'adresse à un destinataire situé sur le même plan: l'acteur s'adresse à un autre acteur, le focalisateur à un "spectateur", l'objet indirect de la focalisation, et le narrateur s'adresse à un lecteur hypothétique. Dans certains textes, ces destinataires sont explicités, comme le lecteur dans *Jacques le fataliste*; dans d'autres textes, ils restent implicites. (Bal 1977, p. 33)

De communicatieve driedeling in zender-boodschap-ontvanger, die Bal (1977) in drie lagen van haar model situeert, bestaat uiteraard tussen (concrete) auteur en (concrete) lezer en eveneens tussen verteller en fictieve lezer.⁵⁸ Het is echter zeer aanvechtbaar dezelfde communicatiesituatie te postuleren tussen de acteurs ("instanties die handelingen verrichten" – Bal (1980, p. 13-14))⁵⁹ onderling en focalisator en impliciete toeschouwer. Van Buuren (1979) heeft er terecht op geattendeerd dat slechts een deel van de handeling communicatief is.

De ene akteur richt zich tot de andere akteur net zoals de schrijver zich richt tot de werkelijke lezer, de verteller tot de fictieve lezer. In het schema wordt de aldus gedane suggestie van een communicatieve handeling versterkt door de afbeelding van twee acteurs van wie de eerste, de akteur-zender, een handeling of directe rede als een boodschap overdraagt aan de akteur-ontvanger. Die voorstelling is nogal misleidend. (...) Van alle handelingen die in een geschiedenis aan de orde komen zal een deel communicatief zijn en een ander deel niet. (p. 462)

Klemmender in dit verband is een tweede punt van kritiek in Van Buuren (1979). Hij maakt plausibel dat Bal (1977) in haar correcties op het focalisatieschema van Genette (1972) de symmetrie tussen vertellen en focaliseren overdrijft.

Maar helaas gaat ze te ver als ze veronderstelt dat er, net als bij de verteller ook nog een ontvanger bestaat voor wie het waargenomen op dezelfde laag bestemd is. Een dergelijke *destinataire* van de blik bestaat niet omdat, eenvoud-

dig gezegd, 'zien' geen meewerkend voorwerp kent. Men kan wel *iets* zien, maar men kan niet iets zien *aan* of *voor* iemand. (p. 463)

Ook als men in aanmerking neemt dat Van Buuren (1979), hier en elders in zijn artikel, ertoe neigt het begrip 'zien' te letterlijk op te vatten,⁶⁰ blijft zijn kritiek geldig.

In het verweer van Bal (1979) tegen het tweede punt van kritiek – op het eerste gaat zij niet in – schrijft zij:

Is focaliseren communicatie, d.w.z. het overbrengen van een signaal van een bron naar een bestemming? Op zichzelf (maar daar hoeven we niet meer over te praten) is b.v. *zien* dat niet. Alweer een reden om een nieuwe term te gebruiken. Want er is wel degelijk een ontvanger van de directe inhoud van het vertelde/afgebeelde. Focaliseren is ook registreren. En zodra een registratie toegankelijk is voor derden is er hoe dan ook sprake van communicatie. (p. 474)

In de slotzin ("hoe dan ook") lijkt Bal (1979) de communicatieve symmetrie te relativiseren. Bovendien blijkt uit het citaat dat de toegankelijkheid van de focalisatie afhankelijk is van het vertellen (wat overigens geen revolutionaire constatering is); vgl. "een ontvanger van de directe inhoud van het vertelde/afgebeelde" en "zodra een registratie toegankelijk is voor derden". Het dunkt mij daarom gewettigd de focalisatie niet via een aparte laag in het model te verantwoorden, maar te beschouwen, zoals Bal (1979) ook zegt te doen, als "een aspect van het vertellen" (p. 474).⁶¹

Dusdoende behoef ik mij ook niet te occuperen met het schimmige produkt van systeemdwang dat 'impliciete toeschouwer' heet. Dit begrip schittert in de analyses van Bal (1977 en 1980) door afwezigheid. Onmisbaar is het dus klaarblijkelijk niet.

Met dit al blijven enkele eenvoudige onderscheidingen gewenst m.b.t. het begrip focalisatie. Bal (1980) biedt een grove indeling – die zij overigens later verfijnt – in interne en externe focalisatie. Uitgedrukt in termen van degene die focaliseert betekent dit een classificatie in een interne en een externe focalisator.⁶²

Een *interne focalisator* is een personage bij wie de focalisatie berust. Een *externe focalisator* is een buiten de vertelde wereld staande instantie die als focalisator fungeert (vgl. Bal (1980, p. 111)).⁶³

Van interne focalisatie is steeds sprake als de visie wordt weergegeven van een verhaalfiguur. Externe focalisatie berust steeds bij de verteller of vertelinstantie. Er doen zich daarbij verschillende mogelijkheden voor: de verteller of vertelinstantie kan vrijwel anoniem blijven; de verteller kan met goddelijke allure zijn opinies kwistig in het rond strooien of een personage-gebonden verteller zijn die terugblijkt. In het laatste geval bestaat de mogelijkheid dat het gezichtspunt van de ik-figuur, dat van de ik-verteller of een combinatie van beide wordt aangehouden.

Bij wijze van illustratie ontleen ik een voorbeeld, vrij naar Couperus, aan Bal (1980).

Ik zat rustig wat te soezen in de kamer. Maar het was me weer niet gegund. Ik zat nog geen vijf minuten of daar had je het alweer. De diepe basstem van Steyn klonk in de vestibule. O, die stem van Steyn! (p. 129)

De verteller in dit fragment is makkelijk te identificeren als een personage-gebonden verteller: hij is als personage aanwezig in de vertelde wereld. Er kan dus onderscheid gemaakt worden tussen ik-verteller en ik-figuur.

Bal (1980), waar het personage-gebonden vertellen er in het algemeen wat bekaaid afkomt, laat in het ongewisse wie van de twee focaliseert. Zij volstaat met de vaststelling dat verteller en focalisator dezelfde identiteit hebben (p. 129-130).⁶⁴

Van Buuren (1979) oefent kritiek uit op de analyse van Bal (1980).⁶⁵

Er zijn hier m.a.w. twee duidelijk *niet* identieke 'ikken' nl. de ik-focalisator die zich *in* de geschiedenis ergert aan de stem van Steyn en de ik-verteller die vanaf een verder niet geïdentificeerd niveau het gebeurde ophaalt (...). In de analyse wordt het aloude onderscheid 'Erzählendes Ich' – 'Erlebendes Ich' eenvoudig over het hoofd gezien. Dat is des te betreurenswaardiger omdat het onderscheid tussen die twee 'ikken' nu juist zo mooi duidelijk kan worden gemaakt met behulp van de tegenstelling verteller – focalisator. (p. 465-466)

Maar ook deze voorstelling van zaken is incorrect: de ik-verteller (Erzählendes Ich) en ik-figuur (Erlebendes Ich)⁶⁶ verhouden zich niet tot elkaar als verteller en focalisator, de zienswijze van Van Buuren (1979). In een retrospectieve vertelsituatie met een personage-gebonden verteller kan zowel de ik-verteller als de ik-figuur focaliseren, resp. extern en intern. Zo geeft het geciteerde Couperus-achtige fragment tot en met de derde zin externe focalisatie te zien. De vierde en vijfde zin kunnen door de ik-verteller of door de ik-figuur zijn gefocaliseerd. De beslissing tussen interne of externe focalisatie is hier m.i. niet te nemen.

Ik ben nog een verklaring schuldig voor het feit dat ik bij de classificatie van de verteller (in personage-gebonden en niet-personage-gebonden) andere termen gebruik heb dan bij die van de focalisator (in intern en extern). Ik heb dit gedaan om geen verwarring te stichten. Bal (1980) voert een personage-gebonden en een externe focalisator in en parallel daaraan een personage-gebonden en een externe verteller. Daardoor wordt een symmetrie gesuggereerd die maar gedeeltelijk bestaat. Kort gezegd: het criterium voor de indeling van de verteller is, zowel bij Bal (1980) als bij mij: *buiten en binnen* of *buiten* de vertelde wereld; dat voor de indeling van de focalisator daarentegen: *binnen* of *buiten* de vertelde wereld. Dit verschil wordt verdoezeld door de terminologie van Bal (1980), die b.v. tot de verwarrende consequentie leidt dat de personage-gebonden verteller een personage-gebonden en een extern gezichtspunt kan weergeven. Met een ter-

minologische scheiding bij de classificatie van verteller en focalisator is de duidelijkheid m.i. ten zeerste gediend.⁶⁷

2.3.1.2. De vrije indirecte rede

De bespreking van het aan Bal (1980) ontleende prozavoorbeeld liet al zien dat het gezichtspunt van de verteller of vertelinstantie soms niet of nauwelijks te onderscheiden is van dat van het personage. Vooral de vrije indirecte rede of Erlebte Rede kan hier problemen opwerpen.

Deze redevorm houdt de linguïstische en literatuurwetenschappelijke gemoeieren sinds jaar en dag danig bezig. De omvangrijke, maar stellig nog uitbreidbare, bibliografie van Van Gunsteren-Viersen (1980, p. 279-282) getuigt daarvan. Het betreft klaarblijkelijk een verschijnsel waarop moeilijk vat is te krijgen. Een indicatie daarvoor is ook de fout die Van Gunsteren-Viersen (1980) maakt in de definitie die zij geeft: "een redevorm die de gedachten of woorden van een personage in zijn eigen idioom weergeeft, terwijl de 3e persoon in de vertelling wordt gehandhaafd" (p. 268). De Erlebte Rede is niet noodzakelijk gesteld in de derde persoon,⁶⁸ ook de eerste persoon is mogelijk, als nl. de ik-verteller gedachten, gevoelens of woorden van de ik-figuur in deze redevorm weergeeft (Schmid 1973, p. 61). Dit ligt ook voor de hand: de positie van de ik-verteller tegenover de ik-figuur is op dit punt identiek aan die van de niet-personage-gebonden verteller of van de vertelinstantie tegenover de verhaalfiguren.

Uit de niet geslaagde definitie van Van Gunsteren-Viersen valt wel op te maken dat in de vrije indirecte rede zowel het personage als de verteller of vertelinstantie zich manifesteert. Schmid (1973) maakt in dit verband 'onderscheid tussen *vertellerstekst* ("Erzählertext") en *persoonstekst* ("Personentext").⁶⁹ Hij gebruikt de term 'tekst' daarbij in een oneigenlijke zin. Schmid (1973) doelt nl. op het "Komplex aller Aussagen, Gedanken und Wahrnehmungen" van de verteller resp. het personage (p. 39-40). Van een tekst, in de betekenis van een gestructureerd geheel van taaltekens, is dus strikt genomen geen sprake, indien de persoonstekst uit waarnemingen en gedachten bestaat die het personage zelf niet uit. Alleen de verteller produceert in dit geval tekst. Schmid (1973) negeert eigenlijk, zoals Bal (1978) terecht constateert, "het verschil tussen talige en niet-talige kommunikatie, tussen woorden en waarnemingen", en daarmee het verschil tussen vertellen en focaliseren (p. 533).⁷⁰

Met inachtneming van dit voorbehoud blijft het onderscheid van Schmid (1973) bruikbaar en dit geldt ook voor het daarop gebaseerde begrip *tekstinterferentie*.⁷¹ Daarmee benoemt hij de gevallen, de term suggereert het al, waarin persoonstekst en vertellerstekst in elkaar grijpen. Er zijn dan tekstuele kenmerken die naar de persoonstekst (of: het gezichtspunt van het personage) verwijzen, maar tegelijk zijn er die behoren tot de vertellerstekst. De bekendste vormen van tekstinterferentie zijn de indirecte rede en de vrije indirecte rede (Schmid (1973, p. 45). Ik beperk mij hier tot de vrije indirecte rede en geef

daarvan een eenvoudig voorbeeld. Het is afkomstig uit *Conserve*; de 'hij' is Ferdinand.

Hij voelde zich voortdurend vermoeid en bedroefd. Wat zou hij doen, hij gaan doen! Hij had geen doel, zijn studie was toch geen doel! Hij zieke mensen beter maken! – Een prachtige taak voor hem, indianen genezen van syfilis, lepra en gele koorts. En daarover bij terugkomst een groot proefschrift schrijven, natuurlijk, dat werd dan gedaan. Daarna professor worden, natuurlijk, dat werd men dan. Hij ook? Er waren wel universiteiten voor negers, misschien daar... Erebaantje! Carrière!! (p. 50)

De eerste zin is nog vertellerstekst: een beschrijving van de psychische en fysieke conditie waarin Ferdinand verkeert. Daarna volgt een presentatie van Ferdinands gedachten op een manier, die zowel eigenschappen vertoont van de persoons- als van de vertellerstekst.⁷² Op grond van de *inhoud*, de *expressieve toon* die emoties verraaft en de *syntaxis* – die met de herhalingen binnen één zin (vgl. zin 2 en 3) of van zin tot zin (“dat werd dan gedaan” resp. “dat werd men dan”), alsook met de vele elliptische zinnen, een afspiegeling suggereert van het door twijfels en misnoedigheid geïnspireerde malen van Ferdinands hersenen – is dit fragment als persoonstekst te determineren. Op grond evenwel van de gebruikte *derde persoon* bij de persoonlijke en de bezittelijke voornaamwoorden, de werkwoordstijd (*het epische preteritum*) en het ontbreken van *grafische kenmerken* die de persoonstekst markeren (b.v. aanhalingstekens), lijkt dit fragment vertellerstekst. Het uiteindelijke resultaat is een mengvorm.

Ik kwalificeerde het behandelde voorbeeld als eenvoudig, omdat het niet aan twijfel onderhevig is dat het gezichtspunt van Ferdinand wordt gevolgd. Meer dan eens echter geeft het lijstje in dit opzicht geen uitsluitsel. Ik heb hierbij niet het oog op de passages waarin zowel de visie van de verteller wordt aangehouden als die van een verhaalfiguur.⁷³ Het gaat mij om de plaatsen waar de reeks kenmerken van Schmid (1973) noch de context uitwijst of de verteller c.q. vertel-instantie dan wel het personage focaliseert.

Deze onzekerheid doet zich nogal eens voor in *De donkere kamer van Damokles*, wat neerkomt op het transponeren naar de abstracte lezer van de problematiek die in deze roman centraal staat: het ontbreken van een objectief houvast in de werkelijkheid.⁷⁴ Eén voorbeeld ter toelichting. De hoofdfiguur Osewoudt heeft opdracht gekregen op het station van Amersfoort uit te zien naar een vrouw die vermoed is als leidster van de Nationale Jeugdstorm. Eerst wendt hij zich tot de verkeerde:

Een feest in bed, met verrukkelijke benen! Op haar asblonde krullen droeg zij een soort kozakkenmuts van astrakan met een oranjekleurig dak. (p. 118)

Daarna krijgt hij de goede in het oog.

Dit moest haar zijn. Zij had kromme benen, geen figuur, haar blauwe mantel was niet voor haar op maat gemaakt. Ook zij had blonde haren, maar vlas-achtig en doods. (. . .) Hij ging niet naar haar toe. (p. 119).

Aanvankelijk wordt hier vanuit de visie van Osewoudt verteld, die zich pijnlijk bewust is van het contrast met de begeerlijke leidster. Het is mij te doen om de slotzin. Daar doen zich twee mogelijkheden voor: a. weergave, vanuit het gezichtspunt van de verteller, van Osewoudts feitelijke passiviteit; b. rapportage in de vrije indirecte rede van een impuls in Osewoudt, ingegeven door teleurstelling. Ook de context laat geen keuze toe.⁷⁵

Met het laatste voorbeeld ben ik al ingegaan op de functie die de vrije indirecte rede kan vervullen in het licht van de thematiek. Zonder daar concrete narratieve teksten bij te betrekken, is die kwestie niet goed te bespreken. Wel valt er in het algemeen iets te zeggen over de verhouding tussen verteller en personage in de vrije indirecte rede. Marres (1983) maakt dienaangaande de volgende steekhoudende opmerking.

Als men in aanmerking neemt dat de ER [= Erlebte Rede – G.F.H. R.] niet een weergave van het innerlijk spreken van het personage hoeft te zijn, maar dat de verteller zijn eigen woorden kan kiezen voor de uiting van niet verwoorde gevoelens van zijn personage, is het begrijpelijk dat een ironisch of anderszins distanciërend effect evenzeer bereikt kan worden als een sympathiserend. (p. 76)

Zowel sym- en empathie is mogelijk als distantie. Musarra-Schrøder (1981) spreekt in dit verband van een “rapport de “convergence”” en van een “rapport de “divergence”” (p. 18).⁷⁶ Vanzelfsprekend liggen hier eminente mogelijkheden om de abstracte lezer te manipuleren.

Ik geef tot slot van elke mogelijkheid een voorbeeld, dat ik ontleen aan *Uit talloos veel miljoenen* (1981), tot op heden de laatste roman van Hermans. Het boek kent maar twee hoofdfiguren: Clemens van de Wissel, progressief wetenschappelijk hoofdmedewerker in de sociologie aan de universiteit van Groningen, en zijn vrouw Sita, anders dan Clemens van nederige komaf en getekend door haar verleden met een onecht kind en een abortus. Grote delen van de roman staan in de vrije indirecte rede. Terwijl Clemens daarbij nogal eens ironisch bejegend wordt, komt Sita er doorgaans beter af. Haar politieke en maatschappelijke opvattingen liggen dan ook veel dichterbij die van de abstracte auteur dan die van Marcuse-aanhanger Dr. Van de Wissel.

Er schenen al universiteiten te bestaan waar ze helemaal geen college meer gaven over Marcuse. Daar hadden ze Marcuse in het museum opgeborgen. Ze hielden zich althans of ze dat zomaar konden doen. Beweerden ze. 't Ging Clemens voorlopig veel te ver en hij was maar blij dat de kritische studenten van Groningen er nog niet aan toe waren dit te eisen. 't Zou hem niet verbazen als al die kritiek op Marcuse eigenlijk alleen maar door de krachten van de reactie werd veroorzaakt en gesubsidieerd door de CIA. (p. 219)⁷⁷

De stereotiepe redenering, verpakt in een grote densiteit aan maatschappijkritisch jargon (“kritische studenten”, “krachten van de reactie”, “gesubsidieerd door de CIA”), plaatst Clemens in een lachwekkend daglicht. Een relatie van divergentie.

Een relatie van convergentie is aanwijsbaar, als de gedachten van Sita in de vrije indirecte rede worden gepresenteerd. Dit geschiedt in het volgende fragment, waarin ook gezinspeeld wordt op de titel van de roman.

De tijdmachine draaide door, geen God zette hem stil. Een tweede kans was nooit een nieuwe eerste kans. Altijd alleen maar een tweede.

Als dit geen teken was hoezeer de Schepper de mensen verachtte, dan wist ze het niet meer. Mensen waren er in overvloed, straks meer dan de wereld voeden kon. Apart genomen kwamen ze er niet op aan. Als A mislukte, slaagde B wel. Uit de zaadkorrels die een boer op z'n land strooide, groeiden ook niet allemaal gezonde mooie planten. (p. 84-85)

2.3.2. De fictieve lezer

Over de fictieve lezer rest mij niet veel meer te zeggen. Het onderscheid met de concrete en de abstracte lezer is hiervoor reeds enkele malen aan de orde geweest. Schmid (1973) verschaft de volgende definitie.

Wendet sich der Erzähler mit bestimmten Worten (Pronomina der zweiten Person, *man*, *der geneigte Leser*, *lieber Freund* usw.) an einen Zuhörer oder lässt er durch eine besondere Gestaltung und Darbietung der erzählten Welt erkennen, daß er an einen Adressaten *appelliert*, ihn zu *beeindrucken* sucht oder sich an einem Rezipienten *orientiert*, so haben wir es mit einem *fiktiven Leser* zu tun. (p. 28)

De fictieve lezer bestaat bij de gratie van de verteller; door diens optreden krijgt hij contouren. De fictieve lezer bezit geen eigenschappen en vertegenwoordigt geen waarden, zonder dat de verteller hem die toekent. Het omgekeerde is geenszins het geval.

Misschien verklaart deze hiërarchische verhouding mede de geringe aandacht van de literatuurwetenschap voor de lezer als tekstuele instantie. Daarvoor zijn ook andere oorzaken geopperd. Link (1976) constateert dat de (concrete) auteurs zelf steeds het accent hebben gelegd op de verteller (p. 41). Prince (1973) wijt de stiefmoederlijke bedeling van wat bij hem de "narrataire" heet o.a. aan het feit dat de protagonist van een verhalende tekst in persoon vaak samenvalt met de verteller (p. 179). Onderzoek naar de verteller ligt dan meer voor de hand dan naar de fictieve lezer.

Hoewel Prince (1973) interessante uitspraken doet, ontbreekt bij hem een consistente typologie van de fictieve lezer. De classificatie die hij aanbiedt, is gebaseerd op heterogene criteria, die inconsequent worden gehanteerd (p. 187 e.v.).

Voor mijn doel zijn vooral enkele potentiële functies van belang die Prince (1973) de fictieve lezer toekent.

- a. Allereerst is er die van tussenschakel of overdrager ("relais") tussen verteller en lezer(s), of liever: tussen auteur⁷⁸ en lezer(s) (p. 192). Verdediging of verwerping van waarden, benadrukking van het belang dat zekere gebeurtenissen

hebben of rechtvaardiging van bepaalde handelingen – dit alles kan geschieden doordat de verteller zich rechtstreeks wendt tot de fictieve lezer.

- b. Uit de afhankelijke positie die de fictieve lezer bekleedt t.o.v. de verteller, volgt dat hij deze verteller indirect karakteriseert (Prince 1973, p. 193). Door zich tot een bepaalde fictieve lezer te richten, tekent de verteller een zelfportret.
- c. De betrekkingen tussen verteller en fictieve lezer kunnen een thema onderstrepen, illustreren of afzwakken (p. 194). Vaak betreft het een thema dat naar de situatie van het vertellen verwijst: roman of verhaal wordt zelf thema.

3. Werkwijze en opzet

Hoe verkrijg ik de antwoorden op de drie vragen, geformuleerd in paragraaf 1, die te zamen mijn probleemstelling vormen? In verband met vraag (1) – In hoeverre keren de kennis-theoretische ideeën uit de 'Preamble' terug in de thematiek van de novellen uit *Paranoia*? – zal ik elke novelle analyseren op de thematiek die erin is vervat. Dit komt neer op het achterhalen van de levensopvatting die de abstracte auteur huldigt. Hij is immers de "Vertreter des umfassenden Sinnes, der letztgültigen 'Wahrheit' eines Werks" (Schmid 1973, p. 34).

In verband met vraag (2) In welke mate liggen de kennis-theoretische denkbeelden uit de 'Preamble' ten grondslag aan de positie waarin de lezer van de novellen uit *Paranoia* wordt gemanoeuvreerd? – zal ik de rol van de abstracte lezer onderzoeken. Daartoe zullen verteller en focalisator aandacht krijgen. M.n. de focalisatie bepaalt immers voor een belangrijk deel de wijze waarop de abstracte lezer kennis neemt van de verbeelde wereld en is dus bij uitstek geschikt om hem het kennis-theoretische nihilisme van de 'Preamble' aan den lijve te doen ervaren. Interpretaties van *De donkere kamer van Damokles* en *Herinneringen van een engelbewaarder* (1971) hebben al aan het licht gebracht dat ook hier de abstracte lezersrol in functie staat van een dergelijke problematiek.⁷⁹

Een en ander resulteert in de volgende opzet van mijn studie. In deel II behandel ik achtereenvolgens de vijf novellen uit *Paranoia*. Deze behandeling verloopt, behoudens ondergeschikte afwijkingen, steeds identiek:

1. een inleiding waarin ik ter wille van de begrijpelijkheid kort de inhoud van het verhaal samenvat en de lijn van mijn betoog aangeef;
2. een beschrijving van de rol die voor de abstracte lezer is weggelegd;
3. een bespreking van de thematiek;
4. een besluit, waarin ik mijn bevindingen samenvat en, zo mogelijk, de resultaten van 2 en 3 op elkaar betrek.

Het onderzoek naar de abstracte lezer hangt nauw samen met dat naar de thematiek. Enige overlapping zal niet te vermijden zijn; ook is het denkbaar dat bepaalde opmerkingen zowel onder het ene als het andere hoofd kunnen figureren. Ik heb voor de aangegeven volgorde (3 na 2) gekozen, wegens het belang van de verteltechniek (= vertelsituatie + focalisatie) voor het kennisnemen van de verhaalgegevens.

Met de interpretaties van de vijf novellen beschik ik over de gegevens die mij in staat moeten stellen een antwoord te vinden bij mijn probleemstelling. Dit antwoord wordt gegeven in deel III van dit boek. Ik vergelijk eerst de kennis-theoretische opvattingen uit de 'Preamble' met de thematiek van de novellen – vgl. vraag (1). Vervolgens ga ik in op het verband tussen deze opvattingen, voorzover zij consequenties hebben voor het schrijven, en de posities die de abstracte lezers van de novellen worden toegemeten – vgl. vraag (2).

Door deze antwoorden zal duidelijk worden welke verschillen en overeenkomsten er bestaan tussen de verhalen in hun verhouding tot de 'Preamble'. Zodat op dat moment ook vraag (3) zal kunnen worden beantwoord.

Voor mijn onderzoek heb ik mij gebaseerd op de laatste geautoriseerde druk⁸⁰ van *Paranoia*. Het boek werd in 1971 herzien. Ik heb de zesde oplage (1980) van deze druk gebruikt, die, voorzover ik weet, identiek is aan die van 1971.

De tekstgeschiedenis van *Paranoia* heb ik niet volledig onderzocht, daar dit onderwerp buiten mijn eigenlijke probleemstelling valt. In de noten komt een aantal verschillen ter sprake met de eerdere versies die van de verhalen bestaan.

Noten

1. Zie o.a. Oversteegen (1982a, p. 19 en 25) en Janssen (1976³, p. 69 en 70).

2. Onder thematiek versta ik: het geheel van thema's dat in een literair werk tot uitdrukking wordt gebracht, resulterend in "de probleemstelling van een literair werk", om met Maatje (1974, p. 240) te spreken, die hiervoor de term 'idee' reserveert. Een thema is dan een min of meer abstracte betekenseenheid, die niet met zoveel woorden in de tekst behoeft voor te komen (Bal 1977, p. 83 – noot 17). Het wordt "indirectly expressed through the recurrence of certain events, images, or symbols. We apprehend the theme by inference – it is the rationale of the images and symbols, not their quantity" (Fowler 1973).

3. Dit begrip valt voor mij samen met wat Oversteegen (1982b) een literaturopvatting noemt: "de beschrijving van de denkbbeelden van een (groep) auteur(s) of een (groep) lezers(s) omtrent aard en functie van de literatuur, uitgebreid met een beschrijving van de strategieën als deze een programmatisch karakter hebben" (p. 66).

4. Voor het citeren uit en verwijzen naar 'Experimentele romans' en 'Antipathieke romanpersonages' heb ik gebruik gemaakt van *Het sadistische universum 1*, 12e druk, Amsterdam 1979. De beschouwingen beslaan hier resp. p. 106-110 en p. 111-127.

In de eerste drukken van *Het sadistische universum* wordt 1953 opgegeven als jaar waarin 'Experimentele romans?' werd geschreven. Deze datering is ook overgenomen in Janssen/Delvigne (1972, p. 41). 'Experimentele romans', zonder het vraagteken dat in de eerste drukken voorkomt, maar later weer werd weggelaten, verscheen voor de eerste maal in *Het Vaderland* (29 maart 1961). De verschillen met de gebundelde versies zijn van ondergeschikt belang.

5. Vgl. ook de volgende uitspraak in 'Blokker en Bommel' (*Podium 18* (1963) nr. 1 (oktober), p. 38-48): "Maar voor wie weet met welke voorzorgen de natuurkundigen zich omringen als zij bv. het smeltpunt van een metaal bepalen, of de brekingsindices van een kristal, is het duidelijk dat de waarheid van de historicus in vergelijking met die van de natuurkundige, *niet veel meer is dan een fabel, een mythe of het waansysteem van een paranoïalijder* (p. 44). Dat de mens die de niet-fysische realiteit pretendeert te kennen, niet

verschilt van een paranoïalijder, is een stelling die ook in de Preambule' van *Paranoia* wordt gedeputeerd, naar nog zal blijken

Het polemische opstel 'Blokker en Bommel' verscheen ook in *Skoop* (jrg 1 (1963) nr 4 (oktober), p 9-15) onder de titel 'Open brief' Het werd nooit in zijn geheel herdrukt fragmenten eruit werden, met wijzigingen, verwerkt in 'De filmmakers en de Witte Paters' (*Het sadistische universum 1*, p 94-99)

6 Het stuk is een recensie van een drietal historische romans, geschreven door Sirolf en Vestdijk (twee maal), en staat in de rubriek 'Kroniek van het proza' (p 109-115)

Voorafgaand aan het opstel in *Criterium* schreef Hermans op 17 en 31 januari 1948 over het gewraakte genre in *Vrij Nederland* In het laatst gepubliceerde stuk, 'Historische romans Amusementsliteratuur?', zondert hij het genre nadrukkelijk af van serieuze romans

De geringe dunk die Hermans heeft van de historische roman, is ook twaalf jaar later nog aanwijsbaar in Antipathieke romanpersonages Hij doet het genre daar af als leesvoer voor het grote publiek, waarmee 'serieuze romanschrijvers' zich niet inlaten (p 118-119)

7 Anbeek (1973) heeft aandacht besteed aan de opvallende wijze waarop *Conserve* wordt verteld Hoewel hij in dit verband van een 'uitzonderingsroman' spreekt (p 30), verzuimt hij iets met dit gegeven te doen Bv de relatie te leggen met de in *Conserve* ontwikkelde strategie om de lezer ertoe te brengen de romanwerkelijkheid niet op haar historische waarschijnlijkheid te beoordelen

8 Ik ben uitvoeriger geweest over de positie van de lezer in *Conserve* en de samenhang met Hermans' kennistheoretische en poetische opvattingen in Raat (1981)

9 Vgl Janssen (1976³, p 86, noot 62)

10 Zie Anbeek (1973, p 32-36)

11 Ik citeer uit en verwijs naar de herziene versie van *Conserve* in *Drie melodrama's* (1957) Daarvan gebruik ik de 8e druk (Amsterdam 1980), die identiek is aan de 5e herdruk van 1972 Deze wijkt slechts in kleinigheden af van de ingrijpend herziene versie uit 1957 Zo werd een vergissing in de hoofdstuknummering hersteld en werden zetfouten (zichtbaar) verbeterd (zie bv p 28 / zesde regel van boven en p 203 / negende en tiende regel van onderen)

12 Vgl bv Ibsch (1983), waar de interpretatie een onwetenschappelijke status verleend wordt (p 11), en Iokkema/Ibsch (1984), dat rijk is aan interpretatieve inzichten

13 In de eerste druk van *Inleiding in de literatuurwetenschap* (Van Luxemburg e a 1981) wordt de interpretatie behandeld in het hoofdstuk 'Kritiek en interpretatie' "De literatuurwetenschap in strikte zin stelt geen interpretaties op Interpretatie is het terrein van de literaire kritiek" (p 75) In de herziene druk (Van Luxemburg e a 1983) wordt de interpretatie, veelbetekenend genoeg, besproken onder het hoofd 'Interpretatie, evaluatie, receptie' De geciteerde passage is als volgt gemodificeerd "De algemene literatuurwetenschap stelt in principe geen interpretaties op Interpretatie is het terrein van de specifieke letterenstudies en van de literaire kritiek" (p 112) Waarmee veel aan het oorspronkelijke standpunt is afgedaan kennelijk kan de algemene literatuurwetenschap in bepaalde gevallen wel interpretaties opstellen, bovendien mogen ook de "specifieke letterenstudies" hun gang weer gaan Ik juich deze liberalisering toe, omdat een onhoudbaar standpunt werd verlaten, niet omdat ik de gronden voor deze koerswijziging – het standpunt is "iets genuanceerd" schrijft Van Luxemburg (1983, p 154, noot 1) eufemistisch – overtuigend acht (idem, p 152-153)

14 Vgl Beekman (1984) voor een recent voorbeeld van deze richting

15 Vgl Verdaasdonk (1982, p 99)

Het standpunt dat ik hier, noodzakelijkerwijs enigszins lapidair, onder woorden breng, stemt globaal overeen met dat van Van der Paardt (1981)

16 Dit is de door Hermans geschreven inleiding bij Janssen/Delvigne (1972) Aldaar p viii

17 Zie hieromtrent Janssen (1980, p 56 e v)

18 Achtereenvolgens in 'Polemisch mengelwerk', aanvankelijk gepubliceerd in *Podium* 8 (1952), nr 2 (maart-april), p 103-129, later opgenomen in *Mandarynen op zwavelzuur* (1964, 3e herzien en uitgebreide druk, Amsterdam 1970, p 133-147), in *Het Evangelie van O Dapper Dapper* (1e druk, Amsterdam 1973, p 119 e.v.) en in 'Blokker en Bommel' (zie noot 5)

19 Hij deed dit in *Het Parool* van 17 april 1954
Kouwenaar (1954) is de enige die *Paranoia* uit "een zestal verhalen" laat bestaan (*Vrij Nederland*, 27 maart 1954)

20 Ik citeer uit en verwijs naar wat in het boek zelf is aangeduid als de 12e druk, Amsterdam 1980. Zie ook paragraaf 3 van mijn inleiding

21 Ik heb de herkomst van het citaat niet kunnen achterhalen

22 Ondanks de leeswijze waartoe het door hen beoefende genre noodt, hebben vele essayisten zich arrangementen van de werkelijkheid veroorloofd

23 Ook de toekenning van de genre-aanduiding 'verhaal' zou zo'n samenhang doen veronderstellen. De 'Preamble' is de enige tekst uit de bundel die niet los van de rest, waarvoor immers wordt verwezen, kan worden gelezen. Slechts de status van de ik-figuur, in dat geval de fictieve schrijver en samensteller van *Paranoia*, zou erdoor veranderen

24 De laatste zin, die met een kleine wijziging al eerder gecursiveerd in VI voorkomt, lijkt in de Hermans-literatuur wel eens te onttaarden tot een bezweringsformule met als strekking 'Alles is chaos'. Het verband met de taalproblematiek wordt meestentijds veronachtzaamd

25 Voor deze definities heb ik mij gebaseerd op Mosheuvel (1980, p 13) en Van de Watering (1979, p 13)

26 L. Apostel, zoals geciteerd in Wierenga (1978, p 159)

27 Ik ontleen de Nederlandse vertaling aan Van Buuren (1979, 0 462)

Ik attendeer erop dat de term 'verhaal' bij Mieke Bal een specifieke theoretische inhoud heeft, die verschilt van de wijze waarop ik deze term hanteer. Ik sluit aan bij het courante woordgebruik, volgens hetwelk 'verhaal' synoniem is aan novelle. Ter verduidelijking van het begrip 'verhaal' in het schema van Bal (1977 – doch ook in haar andere publikaties) en het verband met 'narratieve tekst' en 'geschiedenis' moge het volgende citaat dienen uit Bal (1980): "Een *verhalende* tekst is een tekst waarin een instantie een verhaal vertelt. Een *verhaal* is een op een bepaalde wijze gepresenteerde geschiedenis. Een *geschiedenis* is een serie logisch en chronologisch aan elkaar verbonden gebeurtenissen, die worden veroorzaakt of ondergaan door 'acteurs'." (p. 13) Deze onderscheidingen spelen in mijn verhandeling geen rol

28 Dieter Janik, geciteerd in Schmid (1974, p 404)

29 Ik beperk de narratieve teksten gemakshalve tot de prozateksten

30 Ik ga niet mee in de terminologische scherpplijperij van Hannelore Link (1976) – en in haar voetspoor Anbeek (1978, p 62, noot 29) die spreekt van *abstracte* auteur, doch van *impliciete* lezer: "() wir sprechen im folgenden lieber vom *abstrakten Autor*, um dessen Unterschiedenheit von der konkreten historischen Autorpersonlichkeit hervorzuheben, jedoch lieber vom *impliziten Leser*, um dessen Zugehörigkeit zum textinternen Bereich festzuhalten" (Link 1976, p 163, noot 4). Deze argumentatie is niet overtuigend: wat aan de auteurszijde als winst wordt geboekt, gaat aan de lezerskant teloor – en omgekeerd. Ik houd het daarom op abstracte auteur en abstracte lezer, mede om de parallelie van deze concepten te accentueren.

31 Zie voor een korte toelichting Mooij (1981, p 30 e.v.). De lagen van Ingarden hebben overigens in het geheel niets te maken met de lagen in het model dat hier ter discussie staat

32 Van den Bergh (1981) doet een voorstel voor de invulling van het concept abstracte auteur, waarin de band met de concrete auteur wordt aangehaald: "dat deel van de persoonlijkheid van de werkelijke schrijver dat zich in de tekst manifesteert: zijn opvattingen en ervaringen die hebben bijgedragen tot de uiteindelijke vormgeving van zijn verhaal" (p 158).

Ik betwijfel of dit genetisch georiënteerde begrip – in het vervolg van zijn betoog speelt het geen enkele rol meer – hanteerbaar is

33 Mosheuevel (1980) geeft het standpunt van Bronzwaer (1978) wat ongenueanceerd weer “Volgens Bronzwaer () is de implied author van Booth een ‘bundle of norms and values’” (p 263, noot 65)

34 De eerste druk van *De theorie van vertellen en verhalen*, uit 1978, heeft als beginzin van het overeenkomstige fragment “Bronzwaer (1978) spitst het begrip *implied author* verder toe” (p 121) Deze formulering lijkt mij te verkiezen Bronzwaer (1978) voegt de technisch-organisatorische faculteit niet toe aan het concept van Booth, maar legt daar de nadruk op

35 Vgl in dit verband Lotman (1972², p 55 e v), overigens de eerste noch de enige die op de onscheidbare verwevenheid wijst van vorm en inhoud

36 De allusies die Dupuis (1976) ertoe brengen in Ferdinand tevens de Egyptische godenzoon Horus te zien, dunken mij allesbehalve evident (p 118)

37 Link (1975) moet zijn Link (1976)

38 Wel geldig is het tweede bezwaar van Bal (1980), al kan terminologisch misbruik nooit worden uitgebannen

39 De betrekkingen tussen een verteller van het type dat in *Conserve* rondwaart en de abstracte auteur kunnen onduidelijk zijn Link (1976) poneert “Sogenannte auktoriale Erzähler () stehen in ihrer fiktiven Kompetenz dem abstrakten Autor ziemlich nahe” (p 30) Uit deze formulering spreekt enige behoedzaamheid en inderdaad kan de zgn auktoriale verteller in de waarden die hij vertegenwoordigt sterk divergeren van de abstracte auteur Ook de mate waarin deze verteller als organisator zijn stempel drukt op de tekst is vaak lastig te bepalen Anbeek (1973) worstelt met deze moeilijkheid, als hij in een noot plotseling een ‘organiserende verteller’ invoert en daarbij in het midden laat in hoeverre deze samenvalt met de (auktoriale) verteller van *Conserve* (p 33, noot 11)

40 Ook in de herdruk uit 1984, een anastatische nl , is dit geval

41 Bronzwaer (1978) heeft erop gewezen dat Genette (1972) elders een verteller, dus een niet-werkelijke gestalte, zich laat richten tot de concrete lezer Uiteraard manifesteert zich hier dezelfde valse symmetrie als waarvan Rimmon (1976) rept “How can a fictitious person address “the real public” without the intervention of a fictitious reader with whom the real reader enters into a relationship that mirrors, at the other end of the communicative chain, the relationship between the real writer and the implied author? We need the implied reader as badly as the implied author ” (p 7)

42 Zie Bal (1977, p 17, noot 22)

43 Schmid (1973) spreekt van ‘Wertungsstandpunkt’ of “Bedeutungsposition” (p 30)

44 Van den Bergh (1981) stelt een onderscheid voor tussen *abstracte* lezer en *impliciete* lezer Uit zijn omschrijving blijkt dat het eerste begrip veel weg heeft van Wolffs (1971) “intendierte Leser”, in zoverre het omschreven wordt vanuit de verwachtingen van de concrete auteur

Onder impliciete lezer verstaat Van den Bergh (1981) “de samenhang van alle tekststrategieën die de lezer manipuleren en zijn ‘Akt des Lesens’ regelen” (p 158)

Het artikel van Van den Bergh (1981) – misleidend ‘De verteller als strateeg’ geheten, terwijl de impliciete auteur de manipulerende rol toevalt – verschaft geen klaarheid over de bruikbaarheid van de onderscheiding opvallend genoeg speelt slechts de *concrete* lezer een rol in de verdere verhandeling

45 Oversteegen (1979) heeft in wat andere bewoordingen dezelfde kritiek geuit

46 Dat binnen deze omschrijving ook nog twee vertelsituaties ten onrechte vereenzelvigd worden, naar Anbeek (1978, p 70) terecht constateert, laat ik buiten beschouwing, om het geheel niet nodeloos te compliceren

47 Dit bezwaar kan ook nog ingebracht worden tegen Stanzel (1979) Hij gaat uit van drie constituenten voor de typische vertelsituaties Modus, Person en Perspektive De laatste twee corresponderen met de verteller resp het gezichtspunt Onbestemder is de eerste con-

stituent, in zoverre in de toelichting weer een beroep wordt gedaan op de subjectieve ervaringen van de lezer (p 71)

48 Dit verschil – dat ik maak in afwijking van Bal (1980), maar b v in overeenstemming met Anbeek (1978, p 43) – berust op het zich al of niet in de eerste persoon manifesteren van de niet-personage-gebonden verteller resp vertelinstantie Bal (1980) werkt, ter markering van hetzelfde onderscheid, met de termen 'zichtbaar' en 'onzichtbaar' (p 130)

49 Ik heb gebruik gemaakt van de eerste druk, Amsterdam 1975

50 Friedman (1967) voert in dit verband de voor zichzelf sprekende termen 'I as protagonist' en 'I as witness' in (p 126 en 124) Bij Genette (1972) is dezelfde rubricering te vinden, maar hij benoemt slechts de eerste mogelijkheid "narrateur autodiegetique" (p 253)

51 Zie voor de tijdsafstand tussen vertellen en vertelde Musarra (1983, p 3-4) en, uitvoeriger, Musarra-Schrøder (1981, p 3-6) Op zeer aanvechtbare gronden classificeert Musarra (1983) *Nooit meer slapen* als een herinneringsroman, een roman dus die achteraf wordt verteld (p 81-88) Den Boef (1984) sluit zich bij haar aan (p 61)

52 Ten overvloede Schmid (1973) vangt onder de noemer 'vertelsituatie' niet het gezichtspunt, evenmin als Bal (1980, p 131) en ikzelf dit doen

53 Hier in een iets andere betekenis gebruikt dan de door mij aan Musarra (1983) ontleende

54 Zie voor kritiek op het onderscheid tussen ik- en hij-verteller ook Bal (1980, p 127)

55 Vandaar de bruikbaarheid van dit type analyses voor ideologiekritiek Vgl b v Bal (1981) en Bal (1984)

56 Onjuist is de betekenis die Bronzwaer (1979) in een weergave van Bals model hecht aan het begrip focalisatie "de transformatieprocessen welke de geschiedenis ondergaat om tot verhaal te worden" (p 449) Focalisatie heeft echter betrekking op slechts een van de operaties die de geschiedenis (zie noot 27) daartoe ondergaat Vgl voor een heldere bespreking van deze bewerkingen het artikel van Dautzenberg (1980, m n p 246-248)

57 Reden waarom de term "recit non-focalise" of "a focalisation zéro" van Genette (1972, p 206) zo misplaatst is Het betreft in feite een contradictio in terminis, daar een 'recit' in de theorie van Genette (1972) per definitie wordt gefocaliseerd

Voor kritiek op het type "focalisation-zero" zie Musarra-Schrøder (1981, p 9)

58 Hiervoor heb ik al aandacht besteed aan de veronachtzaming van het onderscheid tussen expliciete (fictieve) en impliciete (abstracte) lezer, hier te zamen gevangen onder de onheldere noemer 'hypothetische lezer'

59 Ik beperk mij in dit boek tot de begrippen 'personage' en 'verhaalfiguur' Indien hij of zij belangrijk genoeg is, gebruik ik een van de volgende termen 'protagonist', 'hoofdfiguur', 'personage' of 'persoon'

60 Bal (1979) wijst daar terecht op (p 473)

61 Vgl Leferink (1978) "Het lukt mij niet om focaliseren anders te zien dan als een onlosmakelijk aspect van het vertellen als zodanig" (p 50) Zie ook Van Boven/Leferink (1979, p 154)

62 Bal (1980) spreekt van een externe en een personage-gebonden focalisator, gelijk zij ook een externe en een personage-gebonden verteller invoert De suggestie van symmetrie die hiervan uitgaat, lijkt mij bedrieglijk Ik kom hier nog op terug

63 Ik heb de omschrijvingen van Bal (1980) wat aangepast Zo spreekt zij in verband met externe focalisatie van een "anonieme" instantie, maar dit is in zijn algemeenheid onjuist Bal (1980) schrijft immers zelf enkele bladzijden verder "Ook in een zg 'ik-verhaal' geeft een, meestal ouder geworden, externe focalisator van buiten af zijn visie op een geschiedenis waar hij eerder als acteur aan heeft deelgenomen" (p 117) Een dergelijke focalisator kan toch niet 'anoniem' worden genoemd Vermoedelijk is het woord een overblijfsel uit de eerste druk van *De theorie van vertellen en verhalen* (1978), waar de externe verteller en de externe focalisator nog als anonieme verteller en dito focalisator door het leven gingen

64 Weliswaar komt zij later op het voorbeeld-fragment terug, maar dan verandert zij het wat en gaat zij niet in op de focalisatie (p 133)

65 Toen nog Bal (1978), de analyse is voor de herdruk van 1980 niet essentieel gewijzigd

66 Het begrippenpaar, vaak vernederlandst tot vertellend en belevend ik, is afkomstig van Leo Spitzer, 'Zum Stil Marcel Prousts', opgenomen in *Stilstudien* (1928) Stanzel gebruikte het onderscheid in 1955, naar zijn zeggen, zonder het opstel van Spitzer nog te kennen (vgl Stanzel 1979, p 271)

67 In Van Luxemburg e.a (1983) worden externe en interne verteller geflankeerd door een externe en interne focalisator (p 169 en 177) Uiteraard treedt daardoor dezelfde verkenning op

68 Deze vergissing maakt ook Blok (1960⁴, p 81), terwijl Anbeek (1978) dezelfde indruk wekt (p 72) Ten voordele van de laatste moet opgemerkt worden dat Schmid (1973), op wie Anbeek (1978) zich baseert, zelf verwarring sticht door in zijn kenmerkenlijstje te beweren "Der Lrzahlertext benutzt zur Bezeichnung der Personen der erzählten Welt das Er-System (. .)" (p 41). Maar de personage-gebonden verteller spreekt over de ik-figuur, die hijzelf is in zijn hoedanigheid van personage, natuurlijk in de eerste persoon.

69 Anbeek (1978) vertaalt het laatste begrip met "personentekst" (p 72), maar deze dicht bij het Duits blijvende term duidt in het Nederlands het meervoud aan Vandaar dat ik de vertaling aanhoud die Bronzwaer (1977) geeft (p 233) 'Personagetekst' zou een acceptabel alternatief zijn

70 Zie ook Bal (1977, p 10-11)

71 Het begrip komt dan ook voor in Bal (1980, p 135)

72 Ik bedien mij hier van het door Schmid (1973, p 41-42) opgestelde lijstje kenmerken dat in bekorte vorm is overgenomen in Anbeek (1978, p 73)

73 Vgl de analyse die Bronzwaer (1977) wijdt aan de beginalinea van Vestdijks *De vijf roeiers* (p 235-237)

74 Vgl Janssen (1976³, p 41 en 52) Ik gebruik de 25e druk van *De donkere kamer van Damokles*, Amsterdam 1983

75 Zie Blok (1960⁴) voor hetzelfde verschijnsel in *Van oude mensen, de dingen die voorbygaan* (p 81 e v)

76 Aldaar ook een verdere uitwerking (p 18-22)

77 Ik citeer uit de 1e druk, Amsterdam 1981

78 Prince (1973) differentieert nergens tussen abstracte en concrete auteur Aandacht voor één zijde van het communicatieschema lijkt welhaast onontkoombaar te resulteren in verwaarlozing van de overkant

79 Vgl Janssen (1976³, m n p 52) en Olivier (1982, m n p 127)

80 Hier gebruikt in de betekenis die Janssen (1975) daaraan hecht, d w z ter aanduiding van "alle edities (alle exemplaren) die *direct of indirect van hetzelfde zetsel* komen" (p 277)

DEEL II ANALYSE EN INTERPRETATIE

1. Manuscript in een kliniek gevonden

1.1. Inleiding

De bizarre werkelijkheid die in Gogols 'Dagboek van een krankzinnige' opgeroepen wordt, bemoeilijkt de lectuur van deze befaamde novelle niet noemenswaard. Als de hoofdfiguur, die zich koning van Spanje waant, klaagt over de gewoonten aan het hof van dit land, is het zonneklaar dat hij in het gekkenhuis vertoeft. De allerminst zachtzinnige bejegening die hem daar ten deel valt, ziet de verteller, ironisch genoeg, als een bedreiging voor zijn geestelijke gezondheid.

De volksgebruiken en hofetiquette zijn hoogst bevreemdend. Ik begrijp er niets van, niets, totaal niets. Vandaag hebben ze mijn hoofd kaalgeschoren ondanks het feit dat ik luidkeels en fel geprotesteerd heb dat ik geen monnik wilde worden. Maar ik moet er niet meer aan denken wat er met me plaatsgreep, toen ze ertoe over gingen om ijskoud water op mijn hoofd te laten druppelen. Zo'n helse kwelling heb ik van mijn leven nog niet moeten doorstaan. Ik stond op de nominatie om gek te worden en ze konden me nauwelijks meer in bedwang houden. (p. 75-76)¹

Veel lastiger is het achterhalen van de vermoedelijk juiste toedracht in 'Manuscript in een kliniek gevonden'. De literatuur stelt 110 jaar later - 'Dagboek van een krankzinnige' dateert van 1834 - zwaardere eisen aan de lezers. In het geval van Hermans komt daar nog iets bij: het probleem een geldig inzicht te verwerven in de werkelijkheid kenmerkt ook zijn thematiek. Aldus ontstaat in zijn werk soms een analogie tussen de positie van zijn personages en die van de abstracte lezer. De vraag is of deze analogie ook in 'Manuscript in een kliniek gevonden' valt te constateren.

De geestelijk gestoorde ik-verteller uit 'Manuscript in een kliniek gevonden' doet zijn relaas vanuit de psychiatrische inrichting. Hij beschrijft hoe hij in het ziekenhuis is beland: hij was het slachtoffer van een aanslag, gepleegd uit afgunst op zijn godgelijke gaven. Na zij gedeeltelijke genezing bewoont hij een huis in de buurt waar hij zijn jeugd doorbracht. Vanaf de veranda ziet hij uit op de school die hij als jongen bezocht. Er blijkt niets veranderd te zijn. Nog gaan er weeskinderen op deze school, wrak en vervallen als voorheen, en nog steeds wordt één jongen bij voortduring gruwelijk gekweld, zonder dat de leerkrachten ingrijpen. De ik-verteller laat uitkomen dat hij twintig jaar terug deze jongen was, waarna een terugblik volgt op zijn traumatische schoolervaringen. Bij een onderzoek naar een ongeluk op het schoolplein wijst hij een onschuldige aan. Hij wordt niet geloofd en mede door deze miskennis raakt hij in een isolement. Hij wordt een uitgestotene, dag in dag uit getreiterd door de andere kinderen en de onderwijzers. Zelfs bij de weeskinderen vindt hij geen aansluiting. Annie de Koning, het weesmeisje voor wie hij heimelijk genegenheid heeft opgevat, wordt zelfs door zijn toedoen leed berokkend. Maar toch weet de hoofdfiguur zich uit

zijn verworpenheid te verheffen. Hij doodt de jongen die hij eerder als schuldige aanmerkte. Zijn isolement wordt door deze daad evenwel slechts bezegeld.

Teneinde de positie van de abstracte lezer (1.2.) af te bakenen, en de verdere bespreking te vergemakkelijken, tracht ik, voorzover dit mogelijk is, aan te geven wat de waarschijnlijke toedracht is die achter het verslag van de hoofdpersoon schuilgaat (1.2.1.). Vervolgens vraag ik mij af hoe deze gedeeltelijke normalisering van de geesteszieke werkelijkheid tot stand kan komen. Houvast wordt de abstracte lezer geboden doordat het relaas van de ik-verteller een zelfkarakteristiek is (1.2.2.), waaruit ook zijn perceptiepatroon valt af te leiden (1.2.3.). Ook heeft de abstracte auteur de geschiedenis van de protagonist zodanig georganiseerd, dat op zijn minst partieel een vertrouwde werkelijkheid herkenbaar blijft (1.2.4.). In de paragraaf over de thematiek (1.3.) behandel ik het probleem van de verschillende visies die op de werkelijkheid kunnen worden ontwikkeld. Het gelijk wordt in de wacht gesleept door degene met de meeste macht. Paragraaf 1.3 is verhoudingsgewijs kort, daar veel reeds in 1.2. aan de orde komt. Tot slot vat ik mijn bevindingen samen en ga ik in op het verband tussen de resultaten van 1.2. en 1.3. (1.4.).

1.2. De abstracte lezer

1.2.1. Een poging tot normalisering

In de enige publikatie die ampel aandacht schenkt aan deze novelle, wordt 'Manuscript in een kliniek gevonden' gekenschetst als "het gruwelijke fantasieprodukt van een zo niet ijzende, dan toch vrij mijmerende zieke" (Dupuis 1976, p. 171). Hoe hoog het fantasiegehalte is, valt moeilijk uit te maken. De vele overeenkomsten tussen de schoolherinneringen van de personage-gebonden verteller, ongeveer de tweede helft van het verhaal beslaand, en het gedeelte dat betrekking heeft op een latere levensfase (m.n. p. 23-28) wijzen op een reëel substraat. Exact is dit niet in kaart te brengen, wel bij benadering.

Op grond van de titel staat vast dat de wederwaardigheden die de novelle behelst, op schrift zijn gesteld in een (psychiatrische) kliniek. Het begin van het verhaal sluit daarbij aan. De protagonist bevindt zich in een inrichting en "moet vertellen" hoe hij "in het ziekenhuis" terecht is gekomen (p. 19). (Dit ziekenhuis, of "gasthuis" (p. 20), is niet identiek aan de kliniek, een woord dat de ik-verteller, veelzeggend genoeg, nimmer gebruikt.) Wellicht is deze opdracht hem met therapeutische oogmerken verstrekt.

Hoe het ook zij, de school is volgens de ik-verteller de bron van alle ellende.

Was ik niet op die school geweest, dan had ik nooit geleerd mijn oren schoon te maken met lucifers. Ik peuterde met lucifers in mijn oor, de kop naar binnen. Toen hebben zij, waarschijnlijk door Heleen op het idee gebracht, een fosforlucifer in mijn doosje gestopt, tussen de andere lucifers. (...) Op een dag ontbrandde een lucifer vanzelf, achter in mijn oor; ik hoorde een geweldige ontploffing, daarna viel ik bewusteloos neer. (p. 19)

Het presens, gebezigd in de eerste drie alinea's van het verhaal, wordt verruild voor het preteritum, nu het heden van de kliniek verlaten wordt om het verleden te beschrijven. Ook het vervolg staat aanvankelijk consequent in de verleden tijd. Slechts enkele malen vindt er een overgang plaats naar de tegenwoordige tijd, b.v. als de ik-verteller zich in het heden voor laat staan op zijn manier van vertellen: "Want ik vertel alles in volgorde, ik houd vast aan een ijzeren systematiek (. . .)" (p. 20). De hantering van de werkwoordstijden roept geen problemen op. Het gebruik van het presens is eenvoudig te verklaren uit de verschuiving van het gezichtspunt, van de ik-figuur naar de ik-verteller. Inhoudelijk verandert er daardoor weinig: de ik-verteller is niet in staat de focalisatie recht te doen van de jongen die hij vroeger was. Heden en verleden zijn in gelijke mate gekleurd door de wanen waaraan hij ten prooi is.

De oorzaak van het verblijf in het ziekenhuis is intussen rijkelijk fantastisch. Wat zou er in werkelijkheid gebeurd kunnen zijn? Het meest voor de hand ligt de "geweldige ontploffing" (p. 19) toe te schrijven aan een inslaande bom. Daardoor loopt de hoofdfiguur hersenletsel op; hij rept van zijn "toch al verminderde hersens" (p. 20). Tevens wordt hij waarschijnlijk doof, zoals o.a. blijkt uit de reactie van de sigarenwinkelier, als de *ik*, die klant bij de man is, hem een vraag stelt.

In het voorhuis houdt hij een sigarenwinkel en zodoende kent hij mij en weet hij van mijn kwaal. Toen ik aan hem dan ook hetzelfde vroeg als aan de anderen, zei hij niets terug, knikte alleen met zijn hoofd en schreef iets op de rand van de krant waarin hij las. Het stuk waarop hij geschreven had, scheurde hij eraf en gaf het mij. (p. 27)

Mogelijk leiden deze kwetsuren tot een versterking van de al aanwezige paranöide tendens in de ik-figuur, die hem uiteindelijk in de kliniek brengt.

De veronderstelling van een bominslag verklaart meer. Als Heleen, vermoedelijk zijn vrouw of vriendin, de protagonist afhaalt uit het ziekenhuis, vertelt zij dat zij inmiddels zijn verhuisd (p. 21). Begrijpelijk, wanneer de oude woning een voltreffer heeft gekregen. Op weg naar de nieuwe behuizing is er een ander spoor van oorlogsgeweld: "een vooruitspringend, uitgebrand torenhuis" (p. 22).

De nieuwe woning ligt in het stadsdeel waar de ik-figuur zijn jeugd heeft doorgebracht.

Wij sloegen een hoek om en gingen stille, korte straten in. Ik was op weg naar mijn eigen huis, maar de weg daarvandaan, terug naar de stad, zou ik nooit geweten hebben. (p. 22)

De ik-figuur kan alleen nog naar het verleden toe; de terugweg naar het heden is afgesneden. Dit wordt onderstreept door de ontmoeting met de weeskinderen, "dezelfde als uit mijn eigen jeugd" (p. 23). (En later door het uitzicht op de school van zijn jeugd.)

Tot zover lijkt het mogelijk het relaas van de ik-verteller te normaliseren, al moet een zekere marge van onzekerheid worden ingecalculeerd. Ook een probleem dat Dupuis (1976) opwerpt, is oplosbaar.

Doch tussen het eerste gedeelte van het manuscript, waarin de werkelijkheid van de kliniek wordt besproken, en de terugblik op de kinderjaren waar het verhaal mee eindigt, last de verteller het relaas van zijn terugkeer naar huis in (p. 21-28). Hoe kan de patient het in zijn manuscript daarover hebben, aangezien dat manuscript in de kliniek wordt gevonden? (p. 171)

Het antwoord is: Dupuis vereenzelvt ten onrechte ziekenhuis en kliniek; eerst wordt de ik-figuur in het ziekenhuis opgenomen, pas later in de kliniek. Deze opname wordt in de novelle niet beschreven; wel kan worden vermoed dat de niet te ontwijken confrontatie met de plaats waar de protagonist zijn ongelukkige jeugd sleet, in samenhang met de hersenbeschadiging en het oorletsel, daaraan debet is geweest. Het verhaal zou dan een cyclisch verloop kennen.

De beschrijving van de tocht naar de nieuwe woning eindigt met een witregel. Dan volgt deze alinea.

Heleen is ook overdag bijna nooit thuis. Ik ben nooit anders dan alleen. Soms staat er ineens eten dat ik eet. Ik zoek het niet. (p. 23)

Dit is opmerkelijk. De overgang naar het presens gaat hier niet samen met een terugkeer naar de uitgangssituatie van de ik-verteller in de kliniek. Als kader gaat vanaf dit punt fungeren: de ik-verteller op de veranda thuis (p. 24). De enige verklaring die ik kan bedenken voor deze schijnbare inconsistentie, is dat de *ik* zich zo laat meeslepen door wat hij al schrijvend oproept, dat hij het als actueel, opnieuw, beleeft. Ook in de verslaggeving raakt de weg naar het feitelijke heden geblokkeerd; het wordt vervangen door het verleden. Er lijkt te zijn gebeurd wat de ik-figuur vreesde, toen hij zichzelf bij de wandeling naar de omgeving van zijn jeugd tot kalmte probeerde te manen.

Ik moest kalmaan doen, ik moest zorgen dat niet de ene Kennis zich over de andere legde, zoals niemand wijs kan worden uit de door elkaar geraakte papieren op een overvolle schrijftafel. (p. 22)

Na de wijziging van de uitgangssituatie wordt verder verteld in de tegenwoordige tijd en de verleden tijd, resp. corresponderend met het heden van de ik-verteller op de veranda en de herinneringen die in hem opkomen door wat hij waarneemt. Het preteritum wordt bovendien gebruikt bij terugblikken met een kleinere afstand (vgl. p. 25-27 en 27-28).²

Het verleden herhaalt zich voor de protagonist in het heden. Of beter: heden en verleden vormen een continuüm.

Alles is zózeer hetzelfde gebleven, dat iemand die het twintig jaar geleden had gezien het niet herkennen zou, omdat het geheugen alles verandert. (p. 28)

Als vergelijkingspunt wordt de waarneembare werkelijkheid hier buitenspel gezet. Maar als deze 'empirische toetsing' uitgeschakeld wordt, valt de bodem uit de stelling weg. Het wordt een loze bewering, op niets anders gebaseerd dan de overtuiging van de ik-verteller, die kennelijk niet te kampen heeft met de bedrieglijke werking van het geheugen. De abstracte lezer, die dit onderkent, zal

bevroeden dat de afwezigheid van verandering, met zoveel stelligheid door de ik-verteller geconstateerd, toegeschreven dient te worden aan een soortgelijke misleidende optiek. De geest van de hoofdfiguur 'verandert alles', waardoor het onderscheid tussen heden en verleden wordt opgeheven.

Ik heb laten zien dat het mogelijk is in grote trekken de waarschijnlijke toedracht te destilleren uit de verwarrende reeks gebeurtenissen die de protagonist opdist. Aan dit feit zijn twee conclusies te verbinden m.b.t. de rol van de abstracte lezer. In de eerste plaats is zijn positie superieur aan die van de ik-verteller, al diens pretenties ten spijt. De abstracte lezer kan bogen op een werkelijkheidsopvatting die meer geldigheid bezit dan die van de krankzinnige verteller. Via de titel reeds wordt de novelle bestempeld als een geschrift uit een psychiatrische inrichting, van de hand van een geesteszieke. Daardoor wordt de novelle geplaatst in de eerbiedwaardige traditie van literaire werken die op zolder gevonden heten te zijn, samengesteld uit nagelaten papieren of uit de gevangenis gesmokkeld. Oorspronkelijk werd zo getracht de fictie een authentiek cachet te verlenen, wat na inburgering van deze presentatiewijze averechts resulteerde in een benadrukking van het fictionele karakter.³

Maar een andere aanwijzing die de titel behelst, verdient op deze plaats meer aandacht. Door de informatie over de herkomst van de tekst wordt de abstracte lezer aangespoord de erin verbeelde wereld als abnormaal op te vatten. Hij is bij voorbaat geëxcuseerd, als hij niet alles daarvan begrijpt. De scheidslijn tussen een gezonde en een geesteszieke werkelijkheidsbenadering wordt vooraf duidelijk getrokken. Met hoeveel twijfels de lezer tijdens zijn lectuur opgezadeld zal worden, deze zekerheid bezit hij.

Binnen de verhaalttekst wordt de abstracte lezer daaraan herinnerd, als hem ingescherpt wordt dat hij van doen heeft met een manuscript dat door een derde is uitgegeven. Een drietal keren manifesteert de tekstbezorger zich om te melden dat een gedeelte "(onleesbaar)" is (p. 22) of een zin werd "(afgebroken)" (p. 25 en 30). Alle rupturen zijn te wijten aan de geëmotioneerdheid van de ik-verteller die (opnieuw) beleeft wat hij beschrijft. Dit is goed zichtbaar in de volgende passage, waar het aanzwellende lawaai in de school zich parallel ontwikkelt aan de groeiende paniek in de *ik*. Het moment waarop de school als een zweer openbarst, placht het begin te zijn van de jacht op de hoofdfiguur door zijn medeleerlingen (zie p. 34 en 37). Dit beangstigende ogenblik maakt hij weer door.

Het lawaai zwelt aan. Het gebouw kan het niet meer bevatten. Juist bijtijds worden de deuren opengezet en het plein wordt met kinderen bespat. Maar vóór het zover is, ben ik de keuken al in gevlucht; ik sta met mijn rug naar het raam, ik (afgebroken) (p. 25)

Dit zijn de enige interventies van de editor. Van verdere inmenging onthoudt hij zich. Het gevolg van deze terughoudendheid is niet dat de abstracte lezer elke toegang tot de tekst wordt ontzegd. Ik kom nu toe aan de tweede conclusie die

valt te trekken uit de mogelijkheid de reële ondergrond te traceren die door het vreemde relaas van de ik-verteller heen schemert. Kennelijk heeft de abstracte auteur zorg gedragen voor een aantal steunpunten. Zo is het voor de abstracte lezer vrij eenvoudig zich een beeld te vormen van de psychisch gedesoriënteerde en deswege onbetrouwbare protagonist. Ook de regelmatigheden in zijn manier van waarnemen, zijn perceptiepatroon, vergroten de toegankelijkheid tot wat hij vertelt. Vaak blijft de deformatie die de beschrijving door de ik-verteller kenmerkt zodanig beperkt dat een realistisch substraat herkenbaar is. Ik zal deze, onderling nauw samenhangende, punten nu achtereenvolgens behandelen.

1.2.2. Karakteristiek van de ik-verteller

Reeds uit de inzet van 'Manuscript in een kliniek gevonden' valt op te maken dat de ik-verteller een troebele informatiebron is. Hij is een schoolvoorbeeld van wat Booth (1983) een "unreliable narrator" heeft genoemd. Ik citeer de eerste alinea.

Eerst de maan. Niemand mag 's nachts het bed uit, maar ik... De zusters hebben mij lief. De ene doet of zij het niet ziet, de andere glimlacht vol verering tegen mij onder de groene nachtlampen op de kruispunten van de gangen, wanneer ik voorbijkom, op weg naar de trappen naar het dak. Ik weet wanneer de maan vol is zonder dat ik krant of almanak lees, ik weet zoals ik alles weet. Ik sta tussen de schoorstenen en leg mijn hand op haar wang. Men zou denken dat de wang van de maan ijskoud moet zijn maar dat is zij niet. Wat wel? Ik heb moeten beloven het niet te verraden. (p. 19)

De verteller zegt met zoveel woorden dat een belofte (waarom? en aan wie? – de maan zelf?) hem dwingt informatie achter te houden. Ook zijn verknochtheid aan de maan, die hem allereerst daarover doet schrijven – vgl. de gehaast neergeschreven beginwoorden –, geeft te denken. Het heeft er veel van dat de ik maanziek is; hij lijdt aan een zenuwziekte waarop de verschillende fasen van de maan invloed hebben. Dit verklaart niet alleen waarom de verpleegsters hem, waarschijnlijk periodiek, zijn gang laten gaan, maar ook waarom de ik-verteller met recht kan beweren dat hij weet wanneer de maan vol is, zonder krant of almanak te raadplegen. De afbrekingen in de tekst, voortkomend uit aanvallen van emotionele razerij (misschien toevallen), passen bij het beeld van deze ziekte, zoals men zich dit met behulp van het woordenboek en de encyclopedie kan vormen.

De tweede alinea is evenmin vertrouwenwekkend.

Nooit de zon. Overdag vliegen grote gele herfstbladeren langs mijn venster. Wie heeft toch bedacht dat vleermuizen overdag slapen. En later zag ik meeuwen zweven, de vleugels star, als in de lucht bevroren. (p. 19)

De beginwoorden contrasteren met die van de eerste alinea.⁴ De "herfstbladeren" – in de derde alinea zal er, wonderlijk genoeg, sprake zijn van een winters tafereel: "schaatsen" en "ijs in de gracht" – ondergaan een metamorfose tot

“vleermuizen” en daarna wellicht tot “meeuwen”. Een verteller die geen onderscheid maakt tussen wat iets lijkt en wat iets is, boezemt wantrouwen in.

Wanneer de hoofdpersoon zijn verteltrant typeert, geeft hij een nagenoeg volledige karakteristiek van zichzelf.

(. . .) ik vertel alles in volgorde, ik houd vast aan een ijzeren systematiek, neen ijzer niet, een ander, bovenwereldlijk, kosmisch metaal, een systematiek die mij in staat stelt alles te doorzien. Wie de systematiek kent, hoeft niets waar te nemen, hij rekent alles uit. Als zij dit maar begrepen, dan zouden zij mij niet achtervolgen, niet proberen mij doof te maken en later misschien ook blind; zij zouden het nutteloze van hun pogingen inzien en weten dat zij om mij werkelijk te vangen, mij zouden moeten doden, ofschoon het de vraag is of ik wel sterfelijk ben. (p. 20-21)

De ik-verteller pretendeert een bijkans *goddelijke status* te bezitten, (want) *alwetend* te zijn door zijn kennis van “de systematiek” en lijdt aan *achtervolgingswaan*. Op deze trekken van zijn persoonlijkheid zal ik successievelijk ingaan.

De superioriteit van de *ik*, waardoor hij in een geur van heiligheid meent te staan, spreekt al uit de eerste alinea van de novelle, waar hij “vol verering” wordt bejegend (p. 19).

Bovenmenselijk is zijn vaardigheid naar believen te kunnen stijgen of dalen.

Door de hand als een groetende Kirgies op navelhoogte te houden, kan ik net zo snel stijgen of vallen als ik wil. Dat doe ik echter hoogst zelden, want ze zouden mijn geheim ontdekken en dan was ik niet meer alleen. (p. 26)

De geringe frequentie waarmee de *ik* van zijn uitzonderlijke gave profiteert, is niet onverdacht, evenals de motivering daarvoor: “ze zouden mijn geheim ontdekken”. Eerder betreurde de ik-verteller het immers dat de buitenwereld onkundig is van zijn kennis inzake “de systematiek” (p. 20).

Deze kennis, in verband gebracht met een “bovenwereldlijk, kosmisch metaal” – en aldus met een buitenaardse, goddelijke optiek⁵ –, stelt hem in staat “alles te doorzien” (p. 20). Elders echter, rechtvaardigt de ik-verteller zijn onbegrip van het aardse met een beroep op zijn transcendente status. Hij slaagt er niet in de betekenis te vatten van “het woord” waarmee de jongens hem kwellen en dat de meisjes hem pesterig aanbieden te tonen:

Kom eens hier; wil je het zien? - Ik keerde mij niet om, ik had het al duizend eeuwen gezien. Ik wist niet wat het betekende, doordat mijn oorsprong op aarde geen parallel kan vinden. (p. 31)

Eenieder die bekend is met teksten op schuttingen en openbare toiletten, de reguliere ondergrond voor een eenzijdig gericht schrijfdrang, zal het hier bedoelde woord kunnen determineren. Overigens is de bewering in de laatste zin van het citaat op een door de ik-figuur niet vermoede wijze waar. Een goddelijke gestalte komt gemeenlijk niet voort uit zoiets bij uitstek aards als een vrouwelijk geslachtsdeel.⁶ Abstracte auteur en lezer hebben een onderonsje ten koste van de verteller.

Zonder enige reserve verklaart de *ik* zich tot een god in de slotregels van de novelle, na de moord op een door hem aangeklaagde, maar niet bestrafte, schooljongen (p. 38). Deze passage zal ik later uitvoerig bespreken. Ik beperk mij nu tot de constatering dat deze gebeurtenis van beslissend belang is voor de goddelijke dimensies die de *ik*-figuur zich aanmeet. Voordien is hij, hoewel overtuigd van zijn bijzonderheid, 'nog onbewust van zijn genade' (p. 28). Zie hier een van de weinige keren in 'Manuscript in een kliniek gevonden' dat de externe focalisatie door de *ik*-verteller inhoudelijk afwijkt van de interne door de *ik*-figuur.

Dat de protagonist zich alwetend waant, staat vanzelfsprekend in direct verband met zijn goddelijkheid. Als het schoolhoofd vraagt naar een ooggetuige van een ongeluk op het schoolplein, meldt de *ik* zich terstond aan. "Met een stralenkrans van waarheid om mijn hoofd liep ik op hem toe." (p. 28-29) Het vormt geen betelsel dat de *ik*-figuur niets van het incident heeft waargenomen. "Ook ik had niets gezien, maar ik wist." (p. 28) Hij behoeft zijn zintuigen niet te gebruiken om tot volledige kennis en dito inzicht te geraken, zoals hiervoor al bleek (p. 20-21).

Gebruikt hij zijn niet beschadigde oor, dan verstaat hij "zelfs de onnozele, hoewel vriendelijke boodschappen die het ritselen van de gesteven schorten der verpleegsters" hem overbrengt (p. 21). In zijn doofheid is hij de auditieve variant op het type van de blinde ziener. De *ik* hoort wat voor anderen verborgen blijft: de stemmen die "uit alle huizen" komen en het gehuil van de weeskinderen die hij op weg naar huis ontmoet (p. 23).

Gevreesd en benijd als hij zich door zijn goddelijke alwetendheid waant, voelt de *ik* zich bedreigd door zijn omgeving.

Zij hebben gedacht: hij weet alles, hij weet De Waarheid. Zij hebben mij dat, kleinzielig als zij zijn, nimmer willen toegeven, maar zij wisten het en zij hielden er rekening mee, en zij waren bang van mij (. . .) (p. 20)

Uiteraard is er veel voor te zeggen deze alwetendheid in feite te beschouwen als datgene waarin de angst van de *ik*-figuur is omgeslagen. Hij veronderstelt nl. voortdurend en overal kwade menselijke praktijken, zoals bij het vervallen schoolgebouw. "Door staking of sabotage slecht onderheid, begon het na een jaar al te verzakken." (p. 24) Geen toeval of onopzettelijk tekortschieten, maar moedwil.

Door wie wordt de verteller belaagd? Eigenlijk door de hele buitenwereld. Door de niet nader te identificeren "zij" wordt, op instigatie van Heleen, een aanslag op zijn oor beraamd en ten uitvoer gebracht (p. 19). In het ziekenhuis wordt dit oor vervolgens "opzettelijk" een adequate medische behandeling onthouden (p. 21).

Eenmaal thuis durft de *ik*-figuur de straat niet op. Hij zou moeten oversteken en vreest de fietsers, waartegen zijn alwetendheid klaarblijkelijk machteloos is (p. 23).

De samenzwering van de buitenwereld treft de ik-figuur ook indirect. Als hij Annie de Koning wil troosten, komt dit het meisje - en bijgevolg de *ik* die zich schuldig voelt - duur te staan.

Ik wilde haar toch troosten, toch éénmaal haar gezicht zien glimlachen. Maar men is mij voorgeweest. Het complot had zich als een spinrag door de wereld verbreid. In de verste uithoeken kon men mijn bewegingen bespeuren. En de trillingen bereikten de hersens der onderwijzeres. (p. 34)

Tot groot verdriet van de ik-figuur wordt het onschuldige meisje gruwelijk gestraft (p. 34 e.v.).

1.2.3. Het perceptiepatroon van de hoofdfiguur

In de wijze waarop de protagonist de werkelijkheid ervaart, zijn bepaalde regelmatigheden aanwijsbaar. Zij zijn kenmerkend voor zijn perceptie en bieden de abstracte lezer daardoor de gelegenheid vat te krijgen op de verhaalwereld. Het hier bedoelde patroon in de waarneming van de *ik* hangt uiteraard nauw samen met de karakteristiek die in de vorige paragraaf van hem is gegeven.

Dit is niet rechtstreeks het geval bij het eerste bestanddeel van dit patroon, dat ook door Dupuis (1976) is signaleerd (p. 59 en p. 91, noot 79). Ik doel op de deformatie die de realiteit van de ik-verteller eigen is. Rails komen hem "haast onmerkbaar verwrongen" voor, "als de spijlen van een hek waartegen een auto is gebotst" (p. 22). Veel meer dan over het beschrevene zegt deze beschrijving over de vervormende optiek van de beschrijver. Projectie luidt het trefwoord dat de abstracte lezer langs deze weg wordt aangereikt. Dit geldt b.v. ook voor de descriptie van de wrakke school met de "ruitvormig verwrongen" vensters (p. 25).

Behalve door vervorming wordt de werkelijkheidsweergave van de ik-figuur gekenmerkt door verscheuring. De *ik* is beducht voor de "dorens van de rozenhaag" (p. 28) rond de school, waaraan Annie de Koning later ten offer zal vallen (p. 34). Verder kent hij angst voor fietsen: "zij scheuren rafels uit mijn kleren, doen mijn handen bloeden" (p. 23). De rijwielenvrees kan herleid worden tot ervaringen uit de schooltijd van de ik-figuur, toen kwellingen van medeleerlingen hem gescheurde kleren en verwondingen bezorgden.

Ook kan deze specificatie van de dreiging die de ik-figuur allerwegen voelt gerelateerd worden aan de angst voor zelfverlies, en wel in de letterlijkste zin van het woord. Heel markant komt deze vrees tot uiting in de volgende nachtmerrieachtige beschrijving, waarin de totale fysieke vernietiging van de ik-figuur haar beslag krijgt.

Ik liep verder; ik waadde naakt door hoog, dicht riet van glas. Angst dat glas te breken, angst zich te bezeren, te vallen; bij iedere poging overeind te komen, meer gewond raken, verscheurd te worden op de vlucht, aan de stengels te blijven haken, tenslotte verspreid te liggen over een lang eind weegs, rood van bloed. (p. 23)

Tot het exacte tegendeel van deze jammerlijke toestand verheft de ik-figuur zich aan het eind van de novelle, als hij de "verblindende compleetheid" bereikt (p. 38).

Aan het hierboven aangehaalde fragment gaat een sententie van de ik-figuur vooraf.

Want wie vlucht voor brand, jaagt achter zijn eigen schaduw aan, bang dat ook die hem ontglippen zal, het enige wat hem is gebleven. (p. 23)⁷

Ook hier is de vrees aanwijsbaar verloren te gaan: wie geen schaduw werpt, bestaat materieel niet meer. Bovendien wordt een afsplitsing nagejaagd. Daarmee manifesteert zich het element splijting in de werkelijkheidsperceptie van de hoofdfiguur. Hij ziet b.v. de romp van Heleen splijten (p. 22). Kenmerkend is ook de observatie nadat zijn waarheid (de identificatie van de schuldige aan een ongeluk op het schoolplein) is miskend. "Van een grote klok vormden de wijzers één dwarse streep." (p. 30) De verdeling in twee symmetrische helften weer spiegelt de geestesgesteldheid van de protagonist, beheerst door de bruit verstoorde symbiose met zijn omgeving.

Een opvallende trek in de realiteit die de ik-verteller weergeeft, is de tendens naar vergroting en verheving. Ik geef enkele voorbeelden. De doornen rond de school waar de hoofdpersoon op uitkijkt, zijn "een hand groot, haast te zwaar voor de dunne twijgen" (p. 24).

In de opgave van het aantal kwelgeesten dat de ik-figuur belaagt, gaat het naar een climax toe. Zijn het aanvankelijk "honderden jongens" (p. 34) die hem naar huis drijven, later moet hij tegen "negenhonderd" (p. 36) optornen, terwijl hij tijdens het beslissende treffen onder de schoolpoort wordt omringd door "honderdduizend voeten" (p. 37).

Bij de beschrijving van de jongen naast wie de ik-figuur in de klas zit, wordt de verheving zelfs binnen het bestek van één zin naar een hoogtepunt gevoerd.

Hij stonk altijd naar urine; onophoudelijk droop er zweet langs zijn 's winters en 's zomers blote knieën; hij liet natte plekken na waar hij liep; zijn schoenen stonden altijd vol water. (p. 31)

Een simpele constatering wordt gevolgd door een argwanend stemmende mededeling, waarna twee beweringen, die door het toenemend vochtgehalte navenant onwaarschijnlijker worden, de zin afsluiten.

Nauw samenhangend met de verheving in de weergave van de realiteit, staat de wereld van de ik nu en dan op knappen. Een uitbarsting dreigt regelmatig. Het behoeft geen betoog dat het hier weer gaat om projectie vanuit het overbelaste brein van de ik-figuur. Een en ander valt goed te demonstreren aan het hiervoor al geciteerde tekstgedeelte (zie 1.2.1.), waarin de ik-verteller het uitgaan van de school meebeleeft. Niet alleen het gebouw, ook de geest van de ik kan de toenemende turbulentie niet meer bevatten (p. 25).

Dupuis (1976) die deze passage ook bespreekt, wijst op de 'aankondiging' ervan in de beschrijving van een door verzakking naar buiten buigende schoolmuur, "of een kolossale luchtbel er elk ogenblik uit kan breken" (p. 24).

Het komt vaker voor in de novelle dat een omhulsel te weinig ruimte biedt aan zijn inhoud: het verbonden hoofd van de ik-figuur en zijn gedachten (p. 20), alsook ditzelfde hoofd en de "dikke, witte worst" die eruit wordt geperst (p. 21).

De overspannenheid van de ik-figuur, waartoe op grond van vooral de laatste twee elementen in zijn perceptiepatroon geconcludeerd mag worden, doet zich ook gelden in de aanduiding van de blootgekomen buizen op het schoolplein als "opgezwollen aders" (p. 26). Daarbij dient zich tegelijkertijd een andere constante aan: de neiging tot vermenselijking, of minimaal bezieling. Het schoolgebouw wordt, in aansluiting op het zojuist gegeven voorbeeld, een "stofwisseling" toegedacht (p. 25). De maan heeft een "wang" (p. 19) en haar tegenhanger de zon maakt op de verteller de indruk een huis te bewonen (p. 23). Later treedt hij naar voren in de gedaante van een man.

(. . .) eindelijk was de zon voor mij opgegaan! Hij stond voor de ingang van het gebouw, hij kon niet naar binnen. Het was het hoofd van de Reyer Ansloschool, wiens gezicht de kleur had van gerookte zalm, waarop zijn baardstoppels zout strooiden. Maar zijn haar en zijn baard waren uitgegroeid, tot pennen als van een stekelvarken, meters en meters lang. Hij kon niet door de deur naar binnen, want de dunne naalden waren onbuigzaam; zij ritselden als droog riet. Zij straalden uit van zijn rode gezicht dat mij vriendelijk aankeek, toen ik aan kwam rennen. (p. 37)

De vriendelijk kijkende zon, compleet met lange stralen, doet denken aan zijn geijkte antropomorfe afbeelding op een kindertekening.⁸

In het laatste citaat is een eigenaardigheid op te merken die meer opduikt in het relaas van de ik-verteller: de concretisering van een figuurlijke inhoud. De wending ten goede in het bestaan van de *ik* wordt in de eerste zinsnede van de aanhaling figuurlijk uitgedrukt. Vervolgens wordt deze inhoud geconcretiseerd: "Hij stond voor de ingang (. . .) Het was het hoofd (. . .)" Dit laatste woordt herkrijgt nu ook zijn oorspronkelijke, niet overdrachtelijke betekenis.

Op basis van hetzelfde principe kan de ik-figuur meedelen dat uit de "schelp" van zijn oor een "grote scherf" is gebroken (p. 20). De metafoor schelp is letterlijk genomen.

Wanneer de onderwijzeres van de *ik* bij haar hardvochtige onderricht inzake 'het woord' zijn oor maltraiteert, worden daardoor eveneens figuurlijke betekenissen tot concreet leven gewekt.

'Huil niet,' sprak zij, terwijl zij de oorschelp zoveel mogelijk in elkaar frommelde, 'nu vergeet je het nooit meer.' (p. 32)

Zo wordt de ik-figuur aan het verstand gebracht dat hij een woord 'in zijn oor moet knopen'.

Even later knipt de onverschrokken pedagoge een stuk van zijn oor en bekroont deze wandaad als volgt.

De onderwijzeres plakte een papierstrook, waarop zij in groene drukletters DOMOOR geschreven had, over de wond. (p. 32)

Door de plaats waar het begrip in hoofdletters aangebracht wordt, een wrede concretisering ervan.

Misschien het gaafste voorbeeld laat het slot van het verhaal zien, waar de protagonist de eerder door hem als schuldige aangewezen jongen vermoordt. Niemand geloofde in zijn waarheid, maar nu weet hij ontzag af te dwingen.

Ik rees op en stapte over hem heen, mijn voet op zijn voorhoofd. En zij lieten mij gaan, want ik had de Waarheid betrappt. (p. 38)

Vanzelfsprekend bestaat het 'betrappen van de Waarheid' in de heerszuchtige pose waarmee de ik-figuur zijn voet op het hoofd van het slachtoffer plaatst, dat zijn 'waarheid' representeert.

Door dit soort concretisering krijgt de verhaalwereld in 'Manuscript in een kliniek gevonden' een bedrieglijk aanzien dat maar ten dele door de protagonist wordt doorgrond. Hij leeft in een wereld waar slechts de letterlijke betekenissen van kracht zijn. De abstracte lezer heeft ook oog voor de figuurlijke inhouden, bijgevolg voor de discrepantie tussen letterlijke en figuurlijke betekenis en dus voor de werkelijkheidsvertekening die uit taalgebruik resulteert.

De werkelijkheid van de protagonist draagt een Freudiaans droomachtig karakter. Als "dritte Leistung der Traumarbeit", die de latente droom omzet in een manifeste droom, noemt Freud in zijn *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* de "Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder" (p. 178). Abstracte woorden leveren daarbij problemen op, houdt Freud zijn publiek voor, dat hij tot meedenken probeert te bewegen over de moeilijkheden die de droomarbeid heeft te overwinnen.

Dann werden Sie sich erinnern, dass die meisten abstrakten Worte abgeblasste konkrete sind, und werden darum, so oft Sie können, auf die ursprüngliche konkrete Bedeutung dieser Worte zurückgreifen. Sie werden also froh sein, dass Sie ein "Besitzen" eines Objekts als ein wirkliches körperliches Daraufsitzen darstellen können. So macht es auch die Traumarbeit. (Freud 1944⁶, p. 179)

De overeenkomst met de hiervoor gegeven voorbeelden behoeft wel geen nadere toelichting.

Ik heb getracht bepaalde regelmatigheden op te sporen die karakteristiek zijn voor de manier waarop de protagonist de realiteit waarneemt en, in de daarop gebaseerde weergave, vertekent. Karakteristika van de verhaalwereld fungeren, anders gezegd, als definitie van het perceptiepatroon dat de ik-figuur kenmerkt. Wat ik gepoogd heb te achterhalen, komt dichtbij wat Dupuis (1976) "de denkstructuren van de ik-verteller" noemt (p. 172).

Minder gelukkig is het dat Dupuis (1976) deze "denkstructuren" gelijk stelt aan de "geest van het verhaal". Dit van Kayser (1958) afkomstige begrip is

weliswaar niet occult, maar evenmin vrij te pleiten van vaagheid. Het wordt als volgt omschreven.

Der Erzähler des Romans das ist nicht der Autor, das ist aber auch nicht die gedichtete Gestalt, die uns oft so vertraut entgegentritt. Hinter dieser Maske steht der Roman, der sich selber erzählt, steht der Geist dieses Romans, der allwissende, überall gegenwärtige und schaffende Geist dieser Welt. (Kayser 1958, p. 98)

De geest van de roman / het verhaal is niet identiek aan de schrijver ("der Autor") en valt ook niet samen met de verteller ("die gedichtete Gestalt, die uns oft so vertraut entgegentritt"). De alomtegenwoordige, alwetende en scheppende instantie die Kayser op het oog heeft, lijkt nog het meest op de abstracte auteur.⁹

Deze laat zich in 'Manuscript in een kliniek gevonden' niet reduceren tot de psychische constitutie van de ik-verteller, maar omvat meer. Zo kan hij de verbeelde wereld dusdanig organiseren dat onder het oppervlak van de krankzinnige realiteit van tijd tot tijd een vertrouwdere werkelijkheid opdoemt. Deze mogelijkheid, waarvan al voorbeelden aan de orde kwamen, werk ik verder uit in de volgende paragraaf. Hierbij is uiteraard kennis vereist van de specifieke wijze waarop de *ik* zijn wereld focaliseert.

1.2.4. Werkelijkheid en werkelijkheidsweergave

Op zoek naar de verantwoordelijke voor het ongeval op het schoolplein beklimt de ik-figuur vele trappen.¹⁰ De tocht vanuit "de schemerige gang (. . .) waarvan één zijde alleen uit smalle, lichtgroene deuren" (p. 29) bestaat, naar de "bovenste gang" (p. 29) met het 'witte licht', betekent een opstijging uit de verworpenheid naar de hoogste glorie. De *ik* leidt het hoofd der school in zijn triomfante lijke gang naar de erkenning.

(. . .) ieder wachtte het komen van de waarheid. En daarom werd in alle klassen hetzelfde lied gezongen. De gedempte muziek wisselde van deur tot deur in sterkte; het leek of zij door mijn hart in mijn hoofd werd geperst. (p. 29)

Smadelijk is daarop de miskenning van de ik-figuur: de jongen die hij beschuldigt, ontkent heftig en wordt klaarblijkelijk geloofd. De harmonie waarin de *ik* zich opwaarts bewoog, blijkt verstoord bij zijn eenzame tocht in de tegenovergestelde richting.

Alleen moest ik terug, dwars door het zingen dat nu varieerde van klasdeur tot klasdeur, dwars door de spreekkoren der tafels van vermenigvuldiging die alle gangen vulden of ik niet bestond. (p. 30)

De afstemming van de hele school op de ik-figuur verkeert in de ontkenning van zijn existentie.

De afdaling in het schoolgebouw draagt het karakter van een hellevaart.

Alleen stond ik boven aan de trap. Er waren ineens veel meer trappen, het was een trechter met geribbelde wanden waaraan ik stond. (p. 30)

De trechtersvorm doet denken aan de voorstelling van de hel in Dantes *Divina Commedia*. Mogelijk corresponderen de 'ribbels' in de trechterwanden met de concentrische hellekringen van Dante, maar waarschijnlijk lopen zij in verticale richting. Daarvoor is al vermeld dat de ik-figuur en het schoolhoofd, gids resp. volgeling als Vergilius en Dante¹¹, op "de wand van een krater" lijken te vertoeven (p. 29).

Na de afdaling belandt de *ik* op het diepste punt van de hel, gesitueerd in de "benedengang" met een "muur die enkel uit groene deuren" bestaat (p. 30), de plaats dus, waar hij eerder verwachtingsvol aan zijn opgang begon. Eén van de deuren trekt hij open.

Daar stond een troon van wit porcelein en aan de voet ervan kronkelden papieren stroken in een gele plas, onnoembaar besmeurd (...) daar stond de zetel gereed voor wie de heerschappij over dit slangenrijk aanvaarden wilde. (p. 30-31)

De troon voor de heerser over de onderwereld kan slechts bestemd zijn voor de hellevorst Lucifer, de aartsverrader die "eens blonk van hemel-luister" ('De hel', zang 34, vs. 18),¹² maar verstoten werd naar de hel. Zo maakt ook de *ik* een steile val vanuit de hemelse gelukzaligheid naar het "lijden" in de hel.¹³ Waar Lucifer heerst, is het ijzig koud ('de hel', zang 31, vs. 123 en zang 33, vs. 91 en 101). Elders in de novelle wordt vermeld dat de benedengang "met groezelig ijs" is bedekt (p. 36).¹⁴ De opgang van de ik-figuur aan het eind van het verhaal zal na de vermelding van deze plaats een aanvang nemen (p. 37).

Intussen valt het de abstracte lezer licht vast te stellen, de danteske inkleding ten spijt,¹⁵ dat de hoofdpersoon zich bevindt in een gang met niet al te propere toiletten, ook al wordt dit woord geen enkele keer gebezigd. De discrepantie tussen de werkelijkheid en het subjectieve beeld dat de verteller daarvan geeft, ligt voor het grijpen.

Minder eenvoudig is dit bij het volgende voorbeeld, waarin verteld wordt over de weeskinderen, met wie de ik-figuur gedurende zijn schooltijd te maken had.

Iedere klas bestond voor de helft uit zulke weeskinderen.

Zij kregen slecht eten en daarom moesten de ramen iedere middag opgezet worden. Dit veroorzaakte veel moeite aangezien de ramen zo klemden. Een werkman van de gemeente kwam elke veertien dagen om ze bij te schaven. Soms klonk midden onder de les een kort afdoend kraken, dan weer kwam ergens uit de gangen een verre knal. Daarna zaten alle ramen weer klem. (p. 33)

Het schoolgebouw verzakt gedurig, waardoor de kozijnen verwrongen raken en de ramen gaan klemmen (zie ook p. 25). Toch schuilt er ontegenzeglijk overdrijving in de schildering van het verval. Na "een kort afdoend kraken" of "een verre

knal" zijn onmiddellijk "alle ramen" (!) onklaar. Misschien hebben de geluiden, en m.n. het eerstgenoemde, wel een andere oorsprong; men herinnere zich waarom de ramen moesten worden geopend.

Makkelijker dunkt mij de onderscheiding van het werkelijkheidssubstraat in de volgende passage, waar de ik-figuur door Heleen huiswaarts wordt gevoerd.

Zij praatte maar, zij liep schuin voor mij uit, mij vasthoudend aan mijn slappe arm. Ik kon haar op de rug zien, ik kon zien hoe haar romp spleet onder haar kleren en haar benen zich angstwekkend snel verlengden, naar boventoe, tot zij nog slechts samenkwamen in haar hals en haar oksels zich eindelijk met haar schaamte herenigden. (p. 22)

In de eerste zin valt op dat het tweetal zich op een curieuze manier over straat beweegt: Heleen loopt schuin voor de ik-figuur, terwijl zij hem niettemin bij zijn "slappe arm" vastheeft. Denkelijk wordt de schaduw van Heleen op de grond beschreven, veroorzaakt doordat de zon schuin van achteren komt. Hiermee stemt overeen dat de zon recht voor de *ik* hangt, nadat hij een hoek om is geslagen (p. 22). Aldus is tevens de splijting van de romp te verklaren "onder haar kleren" (in een schaduwbeeld immers nauwelijks waarneembaar) en de razend-snelle verlenging van haar benen.

De schaduwfiguur lijkt op een kleutertekening, waarbij het hoofd direct, zonder bemiddeling van de romp, op de benen is geplaatst. Dit type tekening staat bekend als de zgn. koppoter.¹⁶ De *ik* neemt dus waar met een kinderlijke optiek. Ik memoreer in dit verband dat de in paragraaf 1.2.3. besproken zon van een kindertekening afkomstig lijkt. De in dezelfde paragraaf behandelde concretisering van abstracte betekenissen duiden eveneens op een kinderlijke leefwereld. In alle opzichten keert de protagonist terug naar zijn jeugd.

In het nu volgende voorbeeld kan er weinig twijfel bestaan omtrent de aard van de beschuldiging die de ik-figuur uit aan het adres van Heleen. Tot de bewoordingen waarin de aantijging is vervat, wordt de hoofdpersoon geïnspireerd door het spoorwegemplacement waar Heleen en hij langs lopen.

Wist ik niet dat dieren zonder ogen als opengesperde locomotieven door haar lieflijke weidevalleien waren gestormd, tenslotte een last van walg uitstortend als hadden zij gereden met verstopte schoorstenen, als was alle stof en alle rook in de ketel gebleven tot alle water verdampt was en alle kool tot as geworden? (p. 22)

De blinde dierlijke drift waaraan Heleen "haar lieflijke weidevalleien" blootstelt, vormt een evidente verwijzing naar de geslachtsdaad. Heleen heeft zich geprostitueerd en van de revenuen een "glanzende zwarte bontmantel" bekostigd (p. 22). Ook de "last van walg" die tenslotte 'uitgestort' wordt, past uiteraard in deze uitleg.

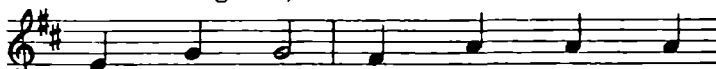
Het interessantste geval heb ik voor het laatst bewaard. Daarbij is enige specifieke kennis vereist om in de bevreemde weergave door de ik-verteller de feitelijke toedracht te kunnen onderkennen. In het speelkwartier geven de wees-



MOOI ANNA ZAT OP MAJESTEIT.



1. Mooi An - na zat op Ma - jes - teit,
2. Daar kwam haar lie - ve Moe - der aan,
3. „Zeg, An - na, waar - om ween jij zo,
4. „Om dat ik mor - gen ster - ven moet,
5. „Wie heeft jou dat nou wijs - ge - maakt,
6. „Dat deed die bo - ze Fre - de - rik,
7. Daar kwam die bo - ze Freed - rik aan
8. Die heeft haar zo - maar dood ge - daan,
9. Nu wordt zij in een kistje ge - legd,
10. Zo wordt zij nu een En - gel - tje,
11. Een engel - tje met een B - er - voor,



1. Ma jes teit, Ma - jes - teit, Mooi
2. Moe - der aan, Moe - der aan, Daar
3. ween jij zo, ween jij zo, Zeg,
4. ster - ven moet, ster - ven moet, Ori -
5. wijs - ge - maakt, wijs - ge - maakt, Wie
6. Fre - de - rik, Fre - de - rik, Dat
7. Freed - rik aan, Freed - rik aan, Daar
8. dood ge - daan, dood ge - daan, Die
9. kistje ge - legd, kistje ge - legd, Nu
10. En - gel - tje, En - gel - tje, Zo
11. B er - voor, B er - voor, Een



1. An - na zat op Ma - jes - teit, Ma - jes - teit.
2. kwam haar lie - ve Moe - der aan, Moe - der aan,
3. An - na waar - om ween jij zo, ween jij zo?
4. dat ik mor - gen ster - ven moet, ster - ven moet!"
5. heeft jou dat nou wijs ge - maakt, wijs ge - maakt?"
6. deed die bo - ze Fre - de - rik, Fre - de - rik!"
7. kwam die bo - ze Freed - rik aan, Freed - rik aan,
8. heeft haar zo - maar dood ge - daan, dood ge - daan.
9. wordt zij in een kistje ge - legd, kistje ge - legd.
10. wordt zij nu een En - gel - tje, En - gel - tje.
11. engel - tje met een B er - voor, B er - voor!

Kes †/Pollmann/Tiggers, p. 49.¹⁹

kinderen zich over aan “een van hun zonderlinge, naargeestige spelletjes” (p. 33). De beschrijving van dit spel bevat op zichzelf geen krasse, door subjectivistische perceptie bepaalde vertekening, een verschil met de vorige voorbeelden. Uit de weergave van de ik-verteller, spreekt slechts onbegrip t.a.v. wat er gebeurt rond het weesmeisje Annie de Koning.

Zij plaatsten haar in het midden van de kring.

Zij zat op één knie en sloeg de handen voor het gezicht wanneer de trage rondedans begon. Zij zongen. Zij verwijdden hun kring. Eén meisje liep op haar toe, maar verliet haar weer. Zij zongen hetzelfde met andere woorden. Een jongen liep op haar toe, maar bleef slechts kort met haar samen. Zij zongen totdat Annie de Koning omviel, de armen stijf langs haar lichaam, de ogen dicht. Haar oogleden waren zo dun en blauw dat het verschil met geopende ogen bijna niet was te zien.

Wat er vervolgens gebeurde, ontging mij; ik mocht immers nooit meedoen. Ik zag alleen dat allen een slip van hun capes ophielden en om haar heendromden en haar bedekten met de slippers van hun capes. Dan zongen zij dat zij haar begraven zouden. En als zij daarna weer uit elkaar weken, zongen zij dat Maria nu een engeltje geworden was. Annie de Koning stond op, opende haar ogen, maar in haar blik lag de vroegere troosteloze droefheid, hoewel zij met haar handen zwaaide of het vleugels waren. (p. 33)

In de schaarse secundaire literatuur over deze scène heerst hetzelfde onbegrip als bij de ik-verteller. Dupuis (1976) schrijft dat de weeskinderen Annie de Koning “met vreemde zangen en een symbolische dans een ritus wijden” (p. 68). In de inleiding bij de uitgave van ‘Manuscript in een kliniek gevonden’ in de reeks *Cahiers voor letterkunde* constateert ook Piet Calis dat de weeskinderen ‘een rite volvoeren’.¹⁷

De realiteit is minder mysterieus dan ik-verteller en commentatoren menen. De weeskinderen zingen en spelen het lied ‘Mooi Anna zat op majesteit’.¹⁸

De titel verheldert misschien waarom “altijd Annie de Koning” het middelpunt van het kringspel is (p. 33). Door haar achternaam is zij daartoe voorbestemd: het woord majesteit verwijst naar goddelijke en wereldlijke heerlijkheid (WNT, dl. IX, kolom 102).²⁰

Ik laat nu een beschrijving van het kringspel volgen, opdat er een vergelijking gemaakt kan worden met de weergave door de ik.

MOOI ANNA ZAT OP MAJESTEIT. Een kring draait rond een meisje, dat in het midden op de hurken zit, met de handen voor de ogen. Couplet 2: Er komt een meisje bij ‘Anna’ staan. De kring staat hierna stil. Couplet 3: de

moeder zingt alleen. Couplet 4: Anna zingt alleen. Couplet 5: Moeder zingt alleen. Couplet 6: Anna zingt alleen. Couplet 7: Een jongen komt in de kring met dreigende gebaren, terwijl de moeder weggaat. Couplet 8: Frederik steekt Anna dood en gaat weer uit de kring. Couplet 9: Door een aantal vriendinnetjes wordt Anna rondgedragen. Couplet 10: Anna staat overeind en danst rond, terwijl ze met haar armen fladdert, alsof ze vliegt. Couplet 11: De hele kring danst rond, achter elkaar aan, of door elkaar heen. (Kest/Pollmann/Tiggers, p. 26-27)

De beschrijving door de ik-figuur valt grotendeels samen met de officiële: Annie/Anna in het midden met de handen voor de ogen geslagen; de moeder en Frederik die op Annie/Anna toelopen;²¹ haar engelwording, inclusief de bijbehorende gebaren. “Zij zongen hetzelfde met andere woorden” heeft waarschijnlijk betrekking op de coupletten 6 en 7.

Er zijn ook enkele afwijkingen. De booswicht maakt in de novelle geen dreigende gebaren en het ontgaat de ik-figuur dat Annie de Koning ‘omvalt’ (sterft) door de hand van de snode Frederik. Verder wordt zij niet rondgedragen, maar bij wijze van begrafenis bedekt met de slippers van de capes en ontbreekt de naam Maria in de originele liedtekst.²²

Het lied bevat een aankondiging van het lot dat Annie de Koning zal treffen. Zij sterft (vermoedelijk) en wordt opgenomen in de hemel (idem), na langdurig te hebben geweend.

En overal op haar gezicht ontsprongen tranen. Tranen doorweekten haar kleren, tranen maakten haar zwarte cape zwaar en glanzend (. . .) p. 35)²³

Na twee dagen tussen de doornen van de klimrozen, waar zij voor straf moet staan, is Annie verdwenen. Een bovennatuurlijke gebeurtenis (vgl. de engelwording) wordt gesuggereerd. “Op de plaats waar zij gestaan had, glansden de stenen vreemd.” (p. 36)

1.3. Thematiek

Kort voor het einde van de novelle maakt de ik-figuur de balans op; zijn bestaan is volkomen uitzichtloos geworden.

Ik had nu alles geprobeerd. Geprobeerd het WOORD te begrijpen, hùn Woord, met mijn oor had ik ervoor betaald, daarna had ik *mijn* Waarheid aangetoond. Tenslotte waren mijn ouders doodgegaan. Het had mij allemaal niets geholpen. (p. 36)

De ik-figuur is er niet in geslaagd de taal van de andere schoolkinderen en de daarin neergelegde werkelijkheidsconceptie te begrijpen. Hij heeft ook gefaald de anderen van zijn waarheid te overtuigen.²⁴ Zij passen zich evenmin aan hem aan. Een en ander resulteert in een absoluut isolement. Zelfs de dood van zijn ouders biedt geen soelaas; ondanks de formele gelijkheid aan de weeskinderen wordt hij in hun wereld niet toegelaten.

Er blijkt geen eenduidige kijk op de werkelijkheid mogelijk te zijn, zodat het probleem wordt gesteld wat de waarheid is en wie er gelijk heeft. Veel is er in het voorgaande al gezegd over deze thematiek, zodat ik mijn nu volgende toelichting kort kan houden.

Onbegrip inzake één (schutting) woord²⁵ scheidt de ik-figuur van de andere schoolkinderen.²⁶ Hij is niet in staat een essentieel begrip uit hun wereld te kennen. Om welk woord het gaat en hoe de *ik* achteraf zijn onbegrip rechtvaardigt, werd al besproken (zie paragraaf 1.2.2.). Ik vestig er nu nog de aandacht op dat de verwijdering teweeg wordt gebracht via de taal (en het gebruik ervan). Taal en kennis (van de werkelijkheid) hangen dwingend samen, gelijk te demonstreren valt aan de reeds besproken passage (zie paragraaf 1.2.1.) waarin verwarring in de kijk op de realiteit vergeleken wordt met de wanordelijke staat waarin taalprodukten verkeren (p. 22).

Vaker plaatst taal(gebruik) de protagonist in een aparte positie, zoals bij de ontmoeting met de schoolkinderen, die “een jammerende cantate” ten gehore brengen, slechts waarneembaar voor de ik-figuur (p. 23). Vertolkt de *ik* hier de rol van luisteraar, in de tegenhanger van deze scène is hij de enige die vocaal actief is.

Alleen met zingen werd ik vooraan geplaatst, omdat ik de enige was die een stem had. De onderwijzeres sloeg de maat, zij keek ver over mijn hoofd heen naar de anderen, maar ik was de enige die zong; de anderen deden slechts hun monden rhythmisch open en dicht. (p. 31)

De niet geringe pretentie die blijkt uit het slot van de eerste zin, komt ook elders in het verhaal tot uiting, waar de ik-verteller beweert volgens een bovenwereldlijke systematiek te vertellen (p. 20).

Als de onderwijzeres de onwetendheid van de *ik* opmerkt, dwingt zij hem het woord te spellen, nadat zij het eerst op het bord heeft geschreven. “Ik zei het woord na, letter voor letter als een schrijfmachine.” (p. 32) De behandeling sorteert geen effect. Kennis van de wijze waarop het woord in lettertekens gestalte krijgt, volstaat niet om de *ik* de ermee aangeduide werkelijkheid te doen doorgronden.

Ook de afstand tot Annie de Koning wordt door onbegrip gemarkeerd dat deels talig van aard is. Hij begrijpt het gezang en het kringspel van de weeskinderen niet. Later kan hij niet verstaan wat zij roept, staande tussen de doornige klimrozen (p. 35).

De nadrukkelijk geafficheerde alwetendheid van de volwassen ik-verteller vormt een doorzichtige compensatie van het onbegrip waarmee hij in de wereld staat. Zoals hij niet ontvankelijk is voor de daar heersende werkelijkheidsvisie, vindt hij, omgekeerd, evenmin gehoor voor zijn waarheid. Wanneer zijn visie, i.c. de identificatie van een schuldige, niet geaccepteerd wordt, heeft hij de gewaardwording niet te bestaan (zie ook paragraaf 1.2.4.). “Want men had mij niet

erkend.” (p. 30) Degene wiens werkelijkheidsconceptie niet aanvaard wordt, bestaat niet. De ik-figuur blijft door een transparante wand van de anderen gescheiden, zoals het roodborstje uit het kinderliedje – dat de verteller al op prille leeftijd leerde (p. 30).

De *ik* is een uitgestotene, die door niemand wordt aanhoord. “Ik heb geprobeerd tot hen te spreken, maar hoe kon ik luider spreken dan zij?” (p. 36) Ook Annie de Koning lijkt zijn signalen niet op te vangen (p. 33-34).

De ik-figuur vindt pas erkenning bij de anderen, in eigen ogen althans, wanneer hij zijn gelijk kracht bijzet door de beschuldigde jongen te vermoorden.

Ik drukte zijn hoofd neer. Zijn gezicht werd anders, Het rood van zijn haren ging onmerkbaar over in dat van een groot aureool van bloed.

Ik rees op en stapte over hem heen, mijn voet op zijn voorhoofd. En zij lieten mij gaan, want ik had de Waarheid betrappt. En voor één moment werd hun duidelijk wie ik was, dat zij geen deel hadden aan de wereld van mij. Zij zagen mij in mijn verblindende compleetheid. Want slechts hij is waarlijk een god, die is Absoluut en Alles, slachtoffer en slachter, Zaligmaker en Satan tegelijk. (p. 38)

De ik-figuur verwerft een goddelijke status, naar ook de buitenwereld beseft. Eén keer heeft hij zijn gelijk gehaald. Maar daardoor is de distantie tot de anderen niet ongedaan gemaakt. Integendeel, zij staan volkomen buiten de wereld van de *ik*; zijn verheffing bekrachtigt slechts zijn isolement.

De moord wordt gepleegd, doordat het slachtoffer met zijn hoofd op de ijzeren pin wordt gespietst die de hekken van de school tegenhoudt. Deze functie van de pin komt niet onverwacht, daar zij veel eerder in het verhaal “opsteekt uit het plaveisel als de punt van de bajonet van een ondergronds op wacht staande schilwachter” (p. 24). Aan het eind van het verhaal manifesteert zich de gewelddadige ondergrond van de werkelijkheid, maar vooral van de mens, c.q. de ik-figuur.²⁷

De ik-figuur noemt zichzelf zowel “slachtoffer” als “slachter”. Zijn slachtoffer-schap is te begrijpen vanuit zijn penibele positie in de school: hij is een paria, door allen veracht en getreiterd. Daarop doelt de ik-verteller.

Hoe vreemd het ook moge klinken, ook binnen het bestek van de aanhaling figureert hij niet alleen als slachter – dit spreekt vanzelf –, doch tevens als diens object. Het slachtoffer valt, anders gezegd, samen met de slachter, zodat de door de *ik* verkondigde identiteit ook op een andere dan de door hem bedoelde manier aanwezig is.

Laat ik dit trachten te adstrueren. Het “aureool van bloed” vindt zijn pendant in “de stralenkrans van waarheid” (p. 28-29) die het hoofd van de ik-figuur eerder in de novelle omgeeft. Bovendien is het slachtoffer een “doodsbleke” (p. 30) resp. “witte” (p. 37) jongen. Hij lijkt op de gesarde jongen die de ik-figuur vanaf zijn veranda gadeslaat: “in zijn witte gezicht vormden zijn ogen rode wakken van ontzetting” (p. 26). De laatste heeft op zijn beurt veel weg van de *ik*. Beiden

worden gekweld door medeleerlingen en hun gescheurde kleren moeten telkens worden hersteld of vernieuwd (vgl. p. 26-27 en p. 36). De jongen loopt een verwonding aan zijn oor op ("Uit een van zijn oren liep bloed." -- p. 26), alweer net als de ik-figuur ("Het bloed stroomde in mijn hals." -- p. 32).²⁸ Tot twee maal toe wordt de jongen als zeer bijzonder gekwalificeerd: "op geen der vier scholen ging een tweede jongen die op hem leek" (p. 26 -- zie ook p. 28). Dat de ik-figuur zich voor een uitzonderlijk individu houdt, bleek genoegzaam. In feite kijkt de *ik* naar zichzelf. Zoals hijzelf zegt: "Dezelfde kinderen, dezelfde school." (p. 28).

Aldus is aannemelijk te maken dat de drie jongens eigenlijk één en dezelfde persoon zijn en dat de ik-figuur bijgevolg slachtoffer en slachter in zich verenigt. Gelet op zijn paranoïde²⁹ inslag is dit niet verwonderlijk. De vervolging en vervolgers die hij vreest, bestaan alleen in zijn eigen geest. In die zin heeft de paranoïalijder het op zichzelf gemunt.

Hoezeer het om een innerlijk gebeuren gaat, wordt gesuggereerd in de passage die volgt op de beschrijving van de door de *ik* waargenomen mishandeling van de jongen.

Wat hij riep kon ik niet verstaan, al kon ik ook het gebrul van de scholen niet horen. Alles speelde zich af in mijn eigen atmosfeer van hoog suizen dat de adem inhoudt. (p. 26)³⁰

Enkele regels verder is de twee-eenheid slachtoffer/slachter al geïmpliceerd, als de ik-figuur zich agressief uitlaat over de door hem gadeslagen stumperd -- die hij zelf is.

Ha, die belabberde jongen! Als ik mij niet had beheerst en mij bij de bende daar beneden had gevoegd, hij zou niet eens de school meer hebben kunnen binnengaan! Ik had mijn arm tot de oksel in zijn strot gestoken en hem binnenstebuiten gekeerd als een handschoen. (p. 26)

Waarschijnlijk wordt in de slotzin gezinspeeld op de complexe relatie tussen binnen- en buitenwereld: in feite keert nl. de ik-figuur zichzelf binnenstebuiten. Hij projecteert zijn inbeeldingen op de buitenwereld.

Parallel aan het begrippenpaar "slachtoffer en slachter" komt in de slotzin van het verhaal het tweetal "Zaligmaker en Satan" voor, ter karakterisering van de protagonist. De duivelse kant van de *ik* openbaart zich niet alleen bij de door hem gepleegde misdaad, maar blijkt ook uit zijn afdaling naar de bodem van de danteske helleput, waar de troon van de heerser over het infernale domein voor hem gereedstaat. In dit 'slangenrijk' bevindt zich ook de verrader Judas, die net als de *ik* een onschuldige uitleverde.³¹ De overeenkomst tussen beiden wordt verstevigd door het oorletsel dat hun wordt berokkend.

Iets minder eenvoudig is het in de ik-figuur een heiland te zien. Maar toch. . . hij is een profetische figuur die met een aureool getooid, teken van zijn meer dan menselijke formaat, de waarheid pretendeert te brengen waarop een ieder

wacht (p. 29). Net als Christus dankt de *ik* zijn bijzondere gave aan zijn vader.

Van wie anders dan van mij zou men kunnen verwachten dat hij de waarheid aan het licht zou kunnen brengen? Men kende mijn vader immers, alle onderwijzers wisten toch wie hij was? (p. 29)

Evenals Christus wordt de ik-figuur miskend, bespot en mishandeld.³²

Annie de Koning is een weeskind. Ook de ik-figuur wordt dit tenslotte, zonder dat daardoor zijn isolement wordt verlicht. Eerst sterft zijn moeder (p. 34), daarna zijn vader (p. 36). Wordt over de moeder niets meegedeeld, de vader krijgt wat meer aandacht. Hij plaatst zijn zoon in de (school)wereld, zonder zich nog om hem te bekommeren.

Ik werd gebracht door mijn vader, maar hij moest onmiddellijk weer terug; altijd had hij het druk met zijn armenpraktijk. (p. 28)

De armen, om wie de vader zich als arts zo bekommert, maken zijn zoon het leven zuur. Van zijn vader heeft de ik-figuur geen enkele steun te verwachten. Niet bij machte Annie de Koning te redden, roept de *ik* bijv. de hulp in van zijn vader.

Maar hij luisterde nauwelijks, terwijl hij glimmende instrumenten in een zwarte citybag pakte, na ze eerst met een zeemleren doek te hebben opgepoetst. Hij blies op het glanzende metaal terwijl ik pleitte, zijn adem ontwikkelde een kortstondige dofwitte foto van zijn ziel op het glanzen. (p. 34)

De vader laat het, als steeds in het verhaal, volledig afweten. De zorg die hij aan zijn instrumenten besteedt, contrasteert schrill met het gebrek aan aandacht voor zijn zoon.

Hoe gering het contact tussen vader en zoon is, wordt tot uitdrukking gebracht door de metafoor voor het waas op het metaal. Vrijwel niets weet de ik-figuur kennelijk af van zijn vaders innerlijk (de "ziel"). Hij kan slechts kennismaken van een vluchtige afbeelding, waarop bovendien niets zichtbaar is.

In dit verband wil ik nu even stilstaan bij de spreuk op de riem van de Oostenrijkse jongen, die naast de *ik* in de klas zit.

Hij droeg een brede riem op zijn broek; broek en riem waren beiden van zijn vader geweest. In het koperen slot van de riem was een adelaar gegraveerd met een spreuk eromheen die niemand begripen kon, behalve ik. *Seid einig, einig, einig.* (p. 31)

De bewering, vervat in de bijzin, voorafgaand aan de spreuk, lijkt door niets geschraagd te worden dan de hoogmoed van de hoofdfiguur. Toch verkondigt hij, zonder zich daar zelf van bewust te zijn, een bittere waarheid. De aansporing tot uniciteit is indirect afkomstig van een vaderfiguur – die zich in het geval van de *ik* niets aan hem gelegen laat liggen. Zodat deze inderdaad als geen ander de spreuk naar waarde kan schatten.

Niet alleen ten opzichte van de vader echter is er sprake van distantie. De

hele novelle door verkeert de protagonist in een isolement. De spreuk op het riemslot vestigt door contrastwerking de aandacht op deze trieste sociale positie. Ook doet zij denken aan de door de *ik* begeerde 'compleetheid' en zijn angst voor zelfverlies (vgl. 1.2.3.). Eventuele plaatsvervangers van de vader, autoriteiten als onderwijzers, spelen geen fraaiere rol. Zij miskennen de ik-figuur en zien werkeloos toe, als 'hij' wordt getreiterd.

De onderwijzers dachten er niet over hem te hulp te komen, zij bleven glimlachend toezien, rokend uit stenen pijpjes. (p. 26)

De enige positieve uitzondering vormt het met een zon vergeleken hoofd van de Reyer Ansloschool, dat de ik-figuur aan het eind van de novelle 'vriendelijk aankijkt' (p. 37). De ik-figuur loopt dan het vuur tegemoet, wat een voorwaarde lijkt te zijn³³ voor de "verblindende compleetheid" (p. 38) die hij kort daarop deelachtig wordt – en wel na het doden van de schooljongen die hijzelf is!

Deze zon- en godwording, misschien te duiden als het bereiken van een staat van onafhankelijke manlijkheid, is kennelijk niet bestendig, getuige de woorden waarmee de tweede alinea van de novelle begint: "Nooit de zon." (p. 19).³⁴

Conform de distantie tot het manlijke (vaderlijke) element luiden de eerste woorden van de novelle: "Eerst de maan." (p. 19).³⁵ De intimiteit met dit hemellichaam laat vermoeden dat de maan het vrouwelijke (moederlijke) element verzinnebeeldt: "Ik (...) leg mijn hand op haar wang" (p. 19). In deze vrouwelijke wereld, een stadium dat in de ontwikkeling voorafgaat aan de slechts kortstondig bereikte, onafhankelijkheid, verwijlt de ik-figuur aan het begin van het verhaal. Hem toegenegen verpleegsters³⁶ omringen de *ik*: "De zusters hebben mij lief" (p. 19). Hoezeer verschillen zij van de wrede onderwijzeres uit de wereld waarin de vader de *ik* plaatste.

1.4. Besluit

Thematisch gezien is 'Manuscript in een kliniek gevonden' een verhaal over de principiële onverenigbaarheid van de visies die de werkelijkheid toelaat. Zoals de ik-figuur de anderen niet van zijn waarheid kan overtuigen, anders dan kortdurend en met geweld, slagen zij er niet in hem te doen delen in hun werkelijkheidsconceptie. Zelfs het hierbij evenmin geschuwde geweld haalt niets uit. Ook als de wil aanwezig is, lukt het niet de eigen optiek op de realiteit geldig te doen zijn voor anderen. Een niet te lenigen isolement is het resultaat.

Dat er geen vergelijk mogelijk is tussen de verschillende ordeningen die in de realiteit aangebracht kunnen worden, betekent niet dat zij als gelijkwaardig worden gepresenteerd. Blijkens de titel van de novelle staat de geldigheid van het onderscheid tussen een geestelijk gezonde en een abnormale kijk op de werkelijkheid op voorhand niet ter discussie. Bij deze constatering past onmiddellijk een forse dosis relativisering: het personage dat in het bestaan van één universele waarheid gelooft, is zelf geestesziek.

De systematiek waar de protagonist prat op gaat, wordt op losse schroeven gezet door de systematiek van de abstracte auteur. Dankzij zijn organisatie van de verbeelde wereld krijgt de abstracte lezer de gelegenheid door de ordening heen te kijken die de protagonist de realiteit oplegt. Zijn ordening blijkt vaak herleidbaar tot een normale werkelijkheidsvisie. De abstracte lezer wordt dus geconfronteerd met tweerelei optiek op hetzelfde fragment werkelijkheid, waardoor hij b.v. onderscheid kan maken tussen een letterlijke en een figuurlijke betekenis of een geïntendeerde en een feitelijke. Door dit overzicht is hij superieur aan de hoofdfiguur, die over slechts één beperkte visie beschikt. Wat niet wegneemt dat de abstracte lezer, niettegenstaande de geleiding door de abstracte auteur, zich regelmatig geplaagd ziet voor een ontoegankelijke werkelijkheid. Anders dan de hoofdfiguur beseft de lezer dit en heeft hij ook een verklaring. de krankzinnigheid van degene die het relaas doet.

Noten

1 Ik citeer uit N W Gogol, *Verzamelde werken*, deel 2 novellen en toneel Vertaald door Charles B Timmer. Amsterdam 1962.

2. Genette (1979) verstaat, kort gezegd, onder 'afstand' de tijdsspanne tussen het ogenblik in het vertelhelden waarop en het moment in het vertelhelden waarnaar wordt terugverwezen (p. 18).

3. Zie Maatje (1974, p. 79 en 85).

4. De afkeer van de zon is bijzonder sterk in de bundel *Horror Coeli* (1946) vgl 'Roode jasmijn' (p. 9), 'Zwemmen' (p. 17) en vooral het titelgedicht, met de regel "In ik (.) / ijl in afgrijzen door het vuur der zon" (p. 8) Dit gedicht kent ook andere reminiscenties aan 'Manuscript in een kliniek gevonden'. Zie Fontijn (1971) voor het belang van de zon in 'Atonale'. een novelle uit *Moedwil en misverstand* (p. 288)

5. Vgl. Alfred Issendorf die in *Nooit meer slapen* op zoek is naar "een meteoriet", "een brok afkomstig uit de kosmos", de "steen der wijzen" (p. 39) Hij brengt het niet verder dan de beklumming van de berg Vuorje, van welk punt hij door de nevel niets ziet (p. 205). Achteraf denkt hij. "mij lukt het zelfs niet een stukje van de wereld te overzien, als ik met veel moeite op een hoge berg klim" (p. 247). Ik citeer uit de 16e druk, Amsterdam 1981.

6. Vgl. ook. "Een jongen die naast mij stond, fluisterde mij allerlei vieze woorden toe, die hij mij wilde leren. Een ervan begreep ik niet, ik ben het nu vergeten." (p. 28). Hetzelfde onbegrip bij de ik-figuur, maar nu niet vergoelijkt door de ik-verteller

7. Wie zijn eigen schaduw najaagt, achtervolgt zichzelf – zoals een paranoïalijder.

8. Vgl. een eerdere beschrijving waarbij de zon voorzien is van "lange tentakels" (p. 22). De associatie van Dupuis (1976) met het "slangenrijk" (p. 31) dunkt mij minder juist (p. 69).

9. Deze opvatting wordt ook gehuldigd door Schmid (1973, p. 24 – noot 50).

10. In het begin van het verhaal is de ik figuur ook op weg naar een hoog punt, nl. het dak (p. 19). De eerste woorden van de laatste zin luiden "Ik rees op (.)" (p. 39).

11. Anders dan bij Dante leidt hier de leerling (de schooljongen) de leermeester (het schoolhoofd)

12. Vgl. Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*, vertaald door Christinus Kops; opnieuw uitgegeven door Gerard Wijdeveld Antwerpen z.j..

13. In dit oord houdt volgens Dante ook aan andere verrader van een onschuldige verblijf (vgl. de handelwijze van de ik-figuur), nl. Judas ('De hel', zang 31, vs. 143 en zang 34, vs 61-62). Ik kom hier nog op terug.

14. In een redenering die niet vrij is van gekunsteldheid heeft Dupuis (1976) betoogd dat hemel en hel, c.q. boven en beneden, via de elementen groen, het ijs en het licht op elkaar betrokken kunnen worden (p. 69).

15. Wie eenmaal op het spoor is van de allusies op de *Divina Commedia*, ontdekt er alras meer, of verkeert althans in die veronderstelling niet alle toespelings zijn even onbetwistbaar. Zo wordt de ik-figuur, net als Dante, door God vergund een blik te werpen in de hel, waar "het gekerm der verdoemden" opklinkt (p. 23). De toegangspoort tot het schoolplein ("de hel achter de schutting" – p. 27) wordt aangeduid als "de gruwelpoort" (p. 24), vgl. de poort naar de hel bij Dante ('De hel', zang 3, vs. 11).

16. Zie Cortel/Augustyns (1972, p. 39).

17. Zie Willem Frederik Hermans, *Preamble/Manuscript in een kliniek gevonden*, verz. door Piet Calis, 5e opl. Amsterdam 1978.

18. Ik dank Niek van Uden, die mij hierop attendeerde.

19. Van dit lied bestaan verschillende varianten. In een aantal daarvan heet het meisje Maria. Dit is ook hier het geval. Vgl. Veurman (1972, p. 99), Zwaagdijk (1946) en Eggink (1907-1908). Andere afwijkingen van de hier gereproduceerde tekst zijn op deze plaats minder relevant. Ik dank de heer Jozef Vos, verbonden aan het Instituut voor Muziekwetenschap van de Katholieke Universiteit te Nijmegen, en de heer A. Doornbosch, verbonden aan het Nederlands Volksliedarchief te Amsterdam, die mij behulpzaam waren bij het vinden van de literatuur die ik nodig had.

20. Het is overigens niet helemaal duidelijk wat de eerste regel van het kinderlied betekent. Eggink (1907-1908) schrijft "De betekenis van 't woord Majesteit zal hare onnaspeurlijkheid wel aan volksetymologie te danken hebben" (p. 14). Zwaagdijk (1946) noemt als alternatieve versies van "op Majesteit" "in de maneschijn" (Scheveningen), "op een steen" (Friesland), "op witte steen" (Zeeland) en "op blauwe steen" (Dordrecht). Hij voegt daaraan toe

Het zou mij niets verwonderen als dit spelletje uit Duitsland is overgebracht, waar het ook bekend is. Daar zingt men van "breiten stein", waarmee meteen de ij-klank uit maneschijn en majesteit is verklaard.

Dit zeer oude kinderspel nu verwijst naar de meestal gekleurde steen, waarboven in de Middeleeuwen en later in vele steden aan de arme zondaars ten aanschouwen van het kijklustige publiek het doodvonnis werd voltrokken. (p. 112)

Ook volgens Veurman (1972) bewaart het lied "herinneringen aan de oude rechtspleging". Hij maakt in dit verband gewag van "de brede of blauwe steen onder de dorpslinde, waar de gerechtelijke uitspraken plaatshadden" (p. 101). Het spreekt vanzelf dat de weeskinderen uit 'Manuscript in een kliniek gevonden' geen boodschap hebben aan de herkomst van hun lied en de oorspronkelijke betekenis daarvan.

21. De ik-figuur ziet dat Annie door beiden na korte tijd wordt verlaten, wat vooral iets zegt over zijn eigen eenzaamheid.

22. Volgens Dupuis (1976) ziet de hoofdfiguur in Annie de Koning "een beeld van de Moeder" (p. 68, zie ook p. 226). Dit moederlijke aspect van het meisje wordt naar mijn mening evenwel nergens manifest in de novelle.

23. De nederge kledij van Annie lijkt in deze beschrijving erg veel op de luxe kleding van Heleen, die "een glanzende zwarte bontmantel" bezit (p. 22). Vaker in deze novelle raken de extremen elkaar. Zo worden in de slotzin "slachtoffer en slachter, Zaligmaker en Satan" in één adem genoemd (p. 39).

24. De volgorde is in het relaas van de ik-verteller omgekeerd.

25. Dit zelfde woord speelt ook een markante rol in het titelverhaal van *Een wonderkind of een total loss*.

26. De bewering van Dupuis (1976) dat de hoofdfiguur "gepest en afgeranseld" wordt omdat hij "keurige kleren" draagt, vindt onvoldoende steun in de tekst (p. 73). Wel is het aannemelijk dat de ik-figuur uit een ander milieu komt dan zijn medeleerlingen.

27 Zie ook Dupuis (1976, p. 60).

28 Vgl. ook de (vermeende) aanslag met de fosforlucifer op het oor van de ik-figuur (p. 19)

29 Ik hecht aan het woord 'paranoia' en de afleidingen ervan de conventionele, amateur-psychologische betekenis.

30. Hier is ook weer de doofheid van de ik-figuur op te merken.

31. Zie ook Dupuis (1976, p. 68), die in de beschrijving van de verradene ("een doods-bleke jongen met rood krullend haar" – p. 30) een zinspeling ziet op "een gangbare voorstelling van Christus" (p. 68). Vgl. in dit verband weer het "aureool van bloed" rond het hoofd van laatstgenoemde.

32. Zie ook Dupuis (1976, p. 68). Deze somt nog meer punten van overeenstemming op. Hij vergelijkt het scheuren van de kleren (bedoeld is vermoedelijk de verdeling van Christus' kleren) en het gooien met stenen (wat overdreven als 'steniging' aangeduid), overigens zonder specificatie, met de lijdensgeschiedenis van Christus. Bovendien beschouwt hij de scène waarin de ik, geflankeerd door het schoolhoofd en de onderwijzer, een schuldige aanwijst, als een mogelijk zinspeling op de Drievuldigheid. Ik houd dit alles voor rijkelijk speculatief.

33. Vgl. de in paragraaf 1.2.3 al geciteerde zin "Want wie vlucht voor brand, jaagt achter zijn eigen schaduw aan, bang dat ook die hem ontglippen zal, het enige wat hem is gebleven" (p. 23).

34. Zie ook Dupuis (1976, p. 220-221).

35 Volgens Cirlot (1962) vertegenwoordigen zon en maan het manlijke resp. het vrouwelijke principe (p. 303). Dupuis (1976) laat zien dat de genoemde hemellichamen vaak deze betekenis hebben in het werk van Hermans (p. 219-220).

36. Zie Fontijn (1971) over de zusterwereld in *Moedwil en misverstand* (p. 290)

2. Paranoia

2.1. Inleiding

'Paranoia' en 'Het behouden huis' zijn de twee novellen uit de bundel, waarin feitelijk gezien vaststaat wat er gebeurt. De overige drie novellen zorgen reeds op dit elementaire niveau voor niet geringe problemen.

De betrekkelijke eenvoud van 'Paranoia' — en, naar nog zal blijken, van 'Het behouden huis' — is echter misleidend. Er kan een geraffineerde tekstuele organisatie worden blootgelegd, die noopt tot herziening van wat eveneens probleemloos leek: de verhouding tussen waanzin en geestelijke gezondheid.

De hoofdfiguur van 'Paranoia', Arnold Cleever, beeldt zich in dat hij een gezochte S.S.-er is. In werkelijkheid heeft hij de hele oorlog op zijn kamer doorgebracht, na een traumatische ervaring: bij de Duitse inval in mei 1940 werd hem belet zichzelf te bewijzen.

Cleever woont op de zolderkamer van een huis dat wordt verbouwd. Ondanks de pressie van de eigenaar, Gorraay, weigert Cleever te vertrekken. Hij zoekt steun bij zijn oom, een door hem van kindsbeen af bewonderde privé-detective, maar deze scheidt hem af met een belofte, die niet zal worden gehouden. Cleever kan zich slechts verlaten op het automatische pistool dat hij vindt op het vlierinkje boven zijn kamer.

De waan van Cleever heeft zich intussen verder ontwikkeld. Hij meent dat zijn signalement is verspreid. Het net rond hem lijkt zich te sluiten en daarom verschanst hij zich op zijn kamer. De enige met wie hij dan nog contact heeft, is zijn vriendin Anna. Dit meisje klampt zich aan hem vast, daar zij geen andere man kan krijgen. Maar ook haar wantrouwt Cleever en hij zet haar gevangen in het berghok achter zijn kamer.

De verbouwing vordert inmiddels gestaag, maar als Gorraay aanstalten maakt Cleever metterdaad van zijn kamer te verwijderen, verdedigt deze zijn bedreigde stelling. Hij doodt Gorraay, lost een aantal schoten op Anna, sticht brand in zijn kamer en pleegt zelfmoord door zich uit het raam te werpen.

Ik begin mijn bespreking van 'Paranoia' met een afbakening van de positie die de abstracte lezer is toebedeeld (2.2.). Daartoe ga ik na hoe de focalisatie is verdeeld over de verschillende verhaalfiguren en de vertelinstantie. Het zal blijken dat de lezer tot een standpunt wordt gedwongen dat de scheiding relateert tussen krankzinnigheid en psychische gezondheid.

In mijn behandeling van de thematiek besteed ik aandacht aan Cleevers onvermogen zijn werkelijkheidsconceptie aan anderen op te leggen. Het gevolg daarvan is isolement, identiteitsverlies en, tenslotte, de dood (2.3.).

Het 'Besluit' (2.4.) behelst een samenvatting van 2.2. en 2.3., alsmede een bespreking van de verbanden tussen thematiek en abstracte lezersrol.

2.2. De abstracte lezer

'Paranoia' wordt verteld in de derde persoon enkelvoud. Dit feit vooronderstelt de aanwezigheid van een niet-personage-gebonden verteller of een vertelinstantie, zoals in de onderhavige novelle. Deze instantie geeft de gewaarwordingen en gedachten weer van diverse personages, vooral die van de protagonist Arnold Cleever en zijn vriendin Anna. Doorgaans onthoudt hij zich daarbij van een oordeel. Wel is er sprake van Anna's "onervarenheid" (p. 59), maar dit is eigenlijk een neutrale constatering.

Ook het gezichtspunt van bijfiguren wordt weergegeven: dat van Cleevers oom, van Gorraay, de hem vergezellende monteur en de advocaat die Anna consulteert. Zij spreken hun mening uit. Maar ook niet verwoorde ondervindingen van personages op het tweede plan worden verteld. Ik wijs in dit verband op de vader van Anna (zie p. 64) en op het dienstmeisje van Cleevers oom dat de hoofdfiguur opendoet.

Maar het dienstmeisje dat opendeed bespeurde op het gezicht van de man die voor haar stond geen enkel teken van de opluchting die hij had ondervonden. Zij kende Cleever niet en hij maakte haar bang. (p. 45)

Meestentijds berust de focalisatie bij Cleever of Anna. De verdeling over hen beiden verdient enige aandacht. Wordt deel I van de novelle, op enkele afwijkingen na, vooral gefocaliseerd door Cleever, vanaf deel II verschuift het gezichtspunt naar Anna. Er zijn nog enkele passages waarin Cleevers gezichtspunt aangehouden wordt, terwijl de vertelinstantie hier en daar ook zijn eigen visie weergeeft. Te beginnen met Anna's opsluiting – Cleever verbreekt dan het laatste contact met de werkelijkheid – is zij het die focaliseert. Het fragment waarin Gorraay met een monteur poolshoogte komt nemen en Cleever aanspoort zich over te geven, wordt grotendeels extern gefocaliseerd (p. 77-78). Pas bij het beslissende treffen van de volgende dag met Gorraay gaat het point of view even terug naar Cleever.

Hij was omringd door stemmen als altijd. Alle riepen hem, alle spraken over hem, ook Anna had aldoor tegen hem gesproken, maar nooit antwoord gegeven op wat hij vroeg, zij kon zijn fluisteren niet verstaan. Allen haatten hem. Dichte menigten krioelden om hem heen, maar niemand stak een vinger voor hem uit. (p. 80)

De abstracte lezer, die in het begin van de novelle heeft kennism gemaakt met Cleevers paranoïde gezichtspunt, wordt na een gedeelte waarin de normale optiek van Anna en de vertelinstantie domineert, des te scherper geconfronteerd met de psychisch gestoorde visie van de protagonist, wiens waan ook nog is verergerd.

De gedachten van Cleever en Anna worden regelmatig in de vrije indirecte rede gerapporteerd. De laatste aanhaling was daarvan een voorbeeld. De vertelinstantie grijpt deze mededelingsvorm niet aan om zich van de verhaalfiguren te

distantiëren. Het is zelfs een enkele keer lastig uit te maken wie er focaliseert: de vertelinstantie of een verhaalfiguur.

Ook zijn post, zo hem al brieven werden toegezonden, verdween zonder uitzondering. Dat alles deed Gorraay. Klagen hielp niet. Hij durfde trouwens niet te klagen, hij durfde die man niet eens onder ogen te komen. (p. 46)

Is dit de subjectieve zienswijze van Cleever of informatie van de vertelinstantie? Dat Cleever iets eerder in woede getracht heeft Gorraay te spreken te krijgen (p. 41) – en dus toch niet zo timide is als in de laatste zin beweerd wordt – maakt hem, onbetrouwbaar als hij is, tot de waarschijnlijkste bron. Het gebruik van de vrije indirecte rede in 'Paranoia' wordt steeds gekenmerkt door een relatie van convergentie.

De vertelinstantie houdt zich gewoonlijk op de achtergrond. Hij maakt zich dienstbaar aan de voortgang van het verhaal door de informatie te verstrekken die voor een goed begrip onontbeerlijk is. Het gebruik van het woord "bonkaarten" is b.v. aanleiding tot de volgende toelichting.

De oorlog was nog geen drie jaar voorbij. Levensmiddelen waren nog schaars en grotendeels alleen te verkrijgen op coupons, die om de zes weken werden vernieuwd en bij een bureau moesten worden afgehaald, op vertoon van een identiteitsbewijs, dat 'stamkaart' werd genoemd. (p. 65-66)¹

Met het geven van beschrijvingen, b.v. van Cleevers dikke oom (p. 47) of het ter verklaring inlassen van een stukje voorgeschiedenis, b.v. betreffende Cleevers relatie met deze man (p. 45-46), wordt hetzelfde doel gediend. Door het vervullen van deze taken drukt de vertelinstantie geen stempel op het verhaal.

Slechts één maal is het anders, als de vertelinstantie zich aan het begin van II een uitweiding veroorlooft over de aard van de staat, vergeleken met die van de natuur (p. 58-59).² De daar geventileerde filosofie, inhoudend dat de ordening van staatswege niet rationeler is dan die in de natuur, sluit eerder aan bij het werkelijkheidsbegrip van Cleever dan bij de standpunten van zijn oom, Anna en de advocaat die zij raadpleegt. In hun geloof aan de consistentie van de staatsordening worden zij niet bijgevalen door de vertelinstantie. Ik kom op de inhoud van de uitweiding terug in paragraaf 2.3..

Typerend voor de terughoudendheid van de vertelinstantie is ook dat hij nooit rechtstreeks de afwijkende optiek van Cleever corrigeert. De abstracte lezer kan diens werkelijkheidsconceptie bijstellen met behulp van de visies, afkomstig van andere verhaalfiguren. Er ontstaat aldus geen twijfel aan wat werkelijkheid is en wat inbeelding van Cleever. Ter illustratie eerst een tweetal waarnemingen van Cleever en daarna de reactie van Anna.

Toen viel zijn oog op iets verschrikkelijks. Het lag vlakbij, in de dakgoot. Een hoop uitwerpselen, zó groot, dat het alleen maar van een mens afkomstig kon zijn; de massa lag recht onder zijn raam. – Ten teken dat zij mij in de gaten houden, dacht hij; zij zitten zelfs op het dak om door de ruiten naar

binnen te gluren. Aan alle kanten ben ik omsingeld. Hoe moet ik mij verdigen? (p. 55)

Toen keek hij recht in het gezicht van een behaarde, aapachtige man, die in de dakgoot lag en door het open raam naar binnen keek. De man moest al een hele tijd naar hem hebben liggen kijken, doodstil, berekenend hoe hij met één sprong door het raam zich op hem kon storten als een roofdier. (p. 56)

Boven nam hij haar mee naar het raam en wees zonder uitleg op de uitwerpselen die in de dakgoot lagen. Maar Anna zei alleen: 'Wie is er nou zo gek een hond op het dak te laten', en keek door het zijraampje naar het platte dak van het huis ernaast, waar een kolossale St. Bernhardshond rondscharrelde tussen de schoorstenen. (p. 57)

Een drastische normalisering vloeit ook voort uit de voorgeschiedenis van Arnold Cleever, die Anna's bezorgde vader zijn dochter uit de doeken doet (p. 64).

Daarbij komt dat de betrouwbaarheid van de observatie die het ene personage doet, soms wordt vergroot door een indirecte waarneming van het andere. Het dienstmeisje van Cleevers oom ziet terstond dat Arnold een buitengewone kijk op de werkelijkheid bezit.

Zijn ogen stonden volkomen recht, toch had zij een gevoel of hij aan weerszijden langs haar heen keek. (p. 45)

Cleever lijkt langs de realiteit heen te kijken. Even voordat Cleever Anna opsluit,³ na enkele vergeefse pogingen haar verbaal van zijn gelijk te overtuigen, verricht zij dezelfde waarneming.

Nadat zij hem gekust had, wilde zij hem in de ogen kijken, maar zij had het gevoel dat zijn blikken aan weerszijden van haar hoofd langs haar slapen gleden. (p. 67)⁴

Het lijkt er al met al op dat Dupuis (1976) gelijk heeft: de abstracte lezer van 'Paranoia' wordt "in de gelegenheid gesteld, een psychologisch curiosum te zien rondlopen en rustig te bekijken in het kader van een weliswaar fictief, doch mimetisch, realistisch bedoelde romanwerkelijkheid" (p. 186). Op een comfortabele afstand kan, anders gezegd, de lezer doen en laten van de gestoorde Cleever volgen. De abstracte lezer behoeft zich slechts te verlaten op een gangbaar werkelijkheidsbegrip. Ik betwijfel ten eerste of Dupuis het bij het rechte eind heeft. Het is nog maar de vraag of de scheidslijn tussen geestelijk gezond en geestesziek in de novelle zo scherp wordt getrokken. Ik zal eerst de argumenten uiteenzetten die het standpunt van Dupuis ondersteunen; daarna bespreek ik wat daartegen pleit.

De opvatting van Dupuis vindt in eerste instantie steun in de titel, die de abstracte lezer direct zal betrekken op Arnold Cleever. Via de inzet van het verhaal

wordt verder onmiddellijk gesuggereerd dat de hoofdfiguur aan zinsbegoochelingen ten prooi is.

In de lichtkring van de lantaren lag het geraamte. Het lag vlak voor zijn voet. Het geraamte van een voorwereldlijke salamander, of van een daarop gelijkend dier, dat speciaal voor hem uit de grond was gekropen, om hem aan te vallen en te steken met giftige angel; maar het was gestorven en verdroogd zodat het hem alleen maar kon verschrikken.

Pas toen hij midden op de brug liep, drong het tot hem door dat het de afgekloven ruggegraat van een vis kon zijn geweest, maar hij geloofde het nauwelijks. (p. 40)

Cleever voelt zich bedreigd vanuit een ver verleden, wat het opmerken waard is, gezien de nog te bespreken factoren die tot zijn geestesziekte hebben bijgedragen. Hij kijkt langs de realiteit van alledag, maar draagt wel kennis van "noties van vage, slangachtig in elkaar gekronkelde massa's, grauw, walgelijk en glanzend, of soms van afgrijselijk gladde, dof-witte oppervlakken" (p. 52). Om dit waar te nemen beschikt hij over "een zintuig als niemand anders bezat" (p. 51). Onwaarschijnlijkheden als het slechts voor hem hoorbare gefluister uit het berghok (p. 51-52) passen bij het beeld dat de abstracte lezer zich van hem vormt.

Door zijn zeer particuliere kijk op de dingen verkeert Cleever in een isolement dat nijpender wordt, naarmate het verhaal vordert. Zijn positie wordt reeds in het begin van het verhaal gemarkeerd door de volgende zin: "Een voorbijrijdende tram zonderde hem een ogenblik af." (p. 41).⁵

Ik kan dan ook niet instemmen met wat Betlem (1967) schrijft over het moment waarop de abstracte lezer onderkent dat de protagonist hallucineert.

Hij is een paranoïcus! Dat realiseert de lezer zich pas goed wanneer hij een flink stuk verder heeft gelezen: dan gaan zijn ogen hem open, vooral dankzij het halverwege het verhaal veranderende 'point of view'. Na eerst alles door Cleevers ogen te hebben meegemaakt, gaat hij dan de wereld 'vanuit' Anna zien. (p. 91)

Arnold Cleever wordt van meet af aan getekend als een geesteszieke. Deze diagnose wint voor de abstracte lezer aan geloofwaardigheid, doordat binnen het verhaal een plausibele verklaring wordt gegeven voor zijn pathologische gedrag, meer in het bijzonder voor de specifieke vorm daarvan. Vanaf zijn vroegste jeugd is Cleever zonder medestanders (p. 45)⁶; op de H.B.S., zo vertelt Anna's vader, staat hij bekend als "een heel vreemde jongen" (p. 64).

Mensenschuw. Hij ging met niemand om. Het enige wat hij in zijn vrije tijd thuis deed, was figuurzagen. Soms bracht hij lampen en brievenhangers mee die hij gemaakt had en werd dan uitgelachen. (p. 64)

Toen reeds ondervond Cleever geen begrip. Waaraan valt toe te voegen dat hij nog steeds problemen heeft met het licht, dat het niet altijd doet (zie p. 41), en de post, die hem niet bereikt (p. 46).

De gestoorde relatie met zijn omgeving verergert naderhand tot zijn unieke

paranoïavariant. Wanneer hij zich gaat inbeelden een gezochte S.S.-er te zijn, is niet nauwkeurig te bepalen. Het inbeeldingsproces zal gestimuleerd zijn doordat de papegaai Ajo "Heil Hitler" tegen Cleever heeft gezegd (p. 63). De vereenzelviging zal zich in ieder geval voltrokken hebben na de heftige ruzie met zijn meerdere in tweeërlei opzicht, de leraar en compagniescommandant Wester. Tijdens de bezetting – Cleever heeft zich dan evenzeer van de buitenwereld afgesloten als in de periode voorafgaande aan zijn zelfmoord⁷ – zoekt Wester zijn ex-leerling en -ondergeschikte nu en dan op. De inzet van de twist, die vijf dagen na de bevrijding plaatsvindt, d.w.z. op 10 mei 1945, exact vijf jaar na de Duitse inval, laat zich raden: het feit dat Cleever met de hele compagnie, op bevel van Wester, heeft moeten vluchten voor de Duitse binnendringers. Hem is de kans ontnomen zichzelf te bewijzen en aldus zijn onafhankelijkheid te verwerven. "Daar is Cleever nooit overheen gekomen", beweert de vader van Anna, die zijn dochter deze informatie verstrekt (p. 64), en daarmee miszeft hij niets.

De in de ogen van Cleever lafhartige vlucht heeft hij niet kunnen verwerken. Refererend aan de tijd die hij zich voorstelt bij de SS te hebben gediend, denkt hij:

Toen was ik bang van niemand, al kreeg ik een regiment bolsjewisten voor mijn mitrailleur. Ik ben nooit gevlucht. (p. 51)

Deze verzekering aan zichzelf is al even veelzeggend als zijn bezwering, iets verderop, dat hij "niet laf" is (p. 55).

Hoe moet precies Cleevers begoocheling geïnterpreteerd worden dat hij een vervolgde S.S.-er is? Deze identificatie kan op verschillende manieren worden begrepen. Zij betekent in de eerste plaats een vereenzelviging met de geduchte overwinnaar van eertijds. Kijkend naar de krantefoto die hij voor de zijne houdt, denkt hij: "De hele tragiek van het heldendom der germanen is op mijn gezicht te lezen" (p. 51).

Verder biedt de rol van oorlogsmisdadiger Cleever de gelegenheid te boeten voor wat hij als tekortschieten ervaart. Ook Dupuis (1976) rept van een "bepaalde vorm van schuldbesef" als een oorzaak van Cleevers achtervolgingswaan (p. 159; zie ook p. 163).⁸

Tenslotte stelt de identificatie met een in het nauw gedreven militair Cleever in staat de situatie van mei 1940 'over te doen' en zich daarbij te revancheren. Net als in de eerste oorlogsdagen heeft Cleever een bedreigde stelling betrokken. De vijand, i.c. Gorraay en zijn bouwvakkers, rukt gestaag op naar de zolderkamer waarin Cleever zich heeft verschanst. De aanvaller in het heden brengt een "rampzalige vernieuwing" teweeg (p. 61), gelijk in mei 1940 de Duitsers. Maar anders dan eertijds, verweert Cleever zich tot het uiterste.

Met de gegevens die het verhaal ter beschikking stelt kan een bevredigende psychologische verklaring worden geconstrueerd van Cleevers gedrag. Zelfs wordt gedemonstreerd hoe het inbeeldingsproces van de hoofdpersoon voortgaat. In de wachtkamer van zijn oom, die handelt in compromitterende foto's, ziet Cleever een krantefoto waarvan hij meent dat die hem compromitteert.

("Heb je in de wachtkamer rondgekeken?" vraagt de oom korte tijd daarna – p. 49.)

(. . .) en toen bleef zijn oog vol ontroering rusten midden op de linkerkolom van het derde blad. Want daar stond zijn eigen portret! Dat was hij! Dat waren zijn eigen droevige ogen, zijn wrede, mismoeidige mond – Honderd-duizend mensen hebben vanavond mijn gezicht bekeken! –

Onder de foto stond: C.D. van Maanen. Een der vele schuilnamen die hij had gebruikt. (p. 46)

Van Maanen is een voortvluchtige S.S.-er die ten gevolge van shell-shock slechts fluisterend kan spreken. Door de vereenzelviging met Van Maanen – die neerkomt op het inleveren van de eigen identiteit, later bekrachtigd door het verlies van zijn stamkaart – neemt Cleever diens spraakgebrek over. Dit valt de oom onmiddellijk op, na de eerste woorden die hij met zijn neef wisselt.

'Kerel wat zeg je?' vroeg de oom, 'ik kan je haast niet verstaan, zo hees ben je. Hoe kom je zo verkouden met dat zachte weer?'

'Het is nog een gevolg van de oorlog,' fluisterde Arnold. (p. 47)

En daarmee doet Cleever de waarheid nog geen geweld aan ook.

De abstracte lezer kan volgen hoe Cleevers waan evolueert. Betlem (1967) heeft ongelijk als hij beweert (p. 90), dat de lezer pas argwaan gaat koesteren, wanneer Anna ten tonele verschijnt. Toen Cleever het woord richtte tot het dienstmeisje, fluisterde hij niet (p. 45). Als zij hem later – in de tussentijd heeft hij in de krant gekeken – naar zijn oom brengt, vermijdt hij het praten, uiter-aard om herkenning te voorkomen. "Hij knikte op haar vraag of hij meeinging en vouwde de krant achteloos op." (p. 46)

Ik merkte reeds op dat de correctie op Cleevers optiek resulteert uit de vergelijking met de kijk van andere verhaalfiguren. Het wezen waardoor Cleever zich bedreigd voelt, blijkt via het gezichtspunt van Anna een oude St. Bernhard; de vader van Anna onthult dat Cleever nooit bij de S.S. is geweest. Resumerend kan gezegd worden dat Cleevers ideeën omtrent zijn S.S.-erschap eenvoudig als waan herkenbaar zijn. Het is in het verhaal duidelijk wie geestelijk gezond is en wie niet. Tot zover is de opinie van Dupuis (1976) niet voor bestrijding vatbaar.

Het onderscheid wordt echter aangetast, als de geestelijk gezonden ook blijken te dwalen en Cleever opinies huldigt die verdedigbaar of zelfs juist zijn. De vader van Anna vergist zich b.v. in de uitwerking van zijn onthulling op zijn dochter – die haar verhouding met Cleever nu eerder veelbelovender vindt dan uitzichtloos. Zijn misrekening wordt geaccentueerd door zijn vrijwel gelijktijdig gemaakte beoordelingsfout bij het arriveren van de tram.

Hij liep mee met de tram die verder doorreed dan hij had berekend. Hoewel het balcon zeer vol was en de mensen hem naar binnen drongen, slaagde hij er toch in zijn arm naar buiten te steken en nog lang tegen haar te wuiven. (p. 64-65)

Zonder dit te beseffen neemt de vader voorgoed afscheid van zijn dochter, die

zich zal scharen bij de door hem te berde gebrachte “talrijke voorbeelden (...) van vrouwen die ongelukkig geworden waren door geestesziekte van haar man” (p. 64).

Dat Anna zich in haar optimisme afschuwelijk vergist, wijst de afloop van de novelle uit, maar wordt direct al gesuggereerd door de abstracte auteur. Zij spiegelt zich een rooskleurige toekomst voor.

Arnold was geen ontvluchte SS-man! Arnold was alleen een beetje ziek, maar zij zou naar een dokter gaan als hij zelf niet ging. En die dokter zou alles in orde brengen, zoals de advocaat zou zorgen dat Arnold nooit uit zijn kamer werd gezet. Van ongeduld begon zij door de mist te lopen. (p. 65)

De slotzin laat uitkomen dat Anna kortzichtig redeneert.

Ook elders blijkt er aan de betrouwbaarheid van Anna's oordeel het een en ander te schorten. Cleever deelt mee dat zijn portret in de krant heeft gestaan.

Zij troostte hem door te zeggen dat de mensen zo snel vergaten, dat zij foto's in de krant niet nauwlettend bezagen, ja, zijzelf had een beroemdheid ontmoet wiens portret dikwijls in de krant stond, maar zij had hem niet herkend, een vriendin had hem moeten aanwijzen. (p. 58)

De anekdote die Anna bij wijze van geruststelling vertelt, heeft als averechtse consequentie dat er weinig waarde gehecht kan worden aan haar bevindingen, als zij de foto van C.D. van Maanen bekijkt en zegt dat Cleever daarop niet is afgebeeld (p. 68).

Cleever's opvattingen zijn niet te allen tijde onwaarschijnlijk of onjuist. En juist doordat hij niettemin geestesziek is, wordt er gemorrelt aan de zekerheden waarop het courante wereldbeeld is gebaseerd dat de abstracte lezer denkt te herkennen. Zo is de achterdocht van Cleever bij Anna's gehannes met zijn stamkaart maar al te begrijpelijk. Eerst vergeet zij tot drie maal toe zijn bonkaarten op te halen.⁹ Vervolgens liegt zij hem voor. Als deze leugen aan het licht komt, moet zij, ditmaal naar waarheid, zeggen dat zij haar portefeuille in de winkel heeft laten liggen – een verhaal dat penetrant naar een uitvlucht riekt (p. 66). Een indruk die versterkt wordt doordat zij met lege handen terugkeert, als zij het voorwerp gaat ophalen. Slechts doordat de abstracte lezer, als gevolg van het gekozen gezichtspunt, met zekerheid weet dat Anna de waarheid spreekt, kan hij de beschuldiging van Cleever ontzenuwen: “‘Leugens,’ (. .) ‘allemaal flauwe leugens.’” (p. 67). Louter en alleen door zijn geprivilegieerde positie, het gevolg van een voorsprong in kennis, komt de lezer tot een andere conclusie dan de voor de hand liggende, door Cleever getrokken uit de beperkte hoeveelheid gegevens die hem ter beschikking staat. De waarheid is niet altijd waarschijnlijk; hetgeen impliceert dat ook Cleever's beweringen geen diskwalificatie verdienen, alleen op grond van hun onwaarschijnlijkheid.

Op andere momenten gebeuren er dingen die de abstracte lezer aanvankelijk geneigd is toe te schrijven aan Cleever's paranoïde geest. Wanneer het traplicht noch het licht op zijn kamer wil branden, beschouwt Cleever dit als een pesterij

van zijn huisbaas. "Gorraay heeft de stoppen losgedraaid! Zulke schofterige dingen doet Gorraay!" (p. 41) Een argument voor deze opvatting is dat het licht op zijn kamer brandt, als Cleever later thuis komt (p. 50). Kennelijk heeft Gorraay de stoppen weer vastgedraaid. Maar ook zou er een stroomstoring opgetreden kunnen zijn die inmiddels is verholpen. Voor de uitleg van de hoofdfiguur pleit evenwel dat Anna, opgesloten in het berghok, later dezelfde ervaring heeft als Cleever.

Zij wilde het licht weer aandraaien, maar het weigerde. Zeker had Gorraay de stoppen weer uit de meter genomen. (p. 71)

De lezer wordt gedwongen zijn oordeel over Cleever te herzien.

Ook inzake Gorraay en zijn voornemens, die Cleever zijn oom vertelt, heeft hij het goeddeels bij het rechte eind (p. 49). Slechts een enkele maal slaat het brein van de protagonist op hol, b.v. als hij nadenkt over de gevolgen die de herkenning van zijn krantefoto zou kunnen hebben.

Wat zou Gorraay doen? Waarschijnlijk niets bijzonders. Die wist immers al lang dat hij een gevluchte SS-man herbergde maar hij gaf hem niet rechtstreeks aan bij de politie, omdat hij zelf boter op zijn hoofd had. Daarom had hij die hele geschiedenis van de surrogaatfabriek opgezet, daarom had hij alle huurders er uit gejaagd. Alleen om hem met goed fatsoen te kunnen kwijtraken. (p. 51)

De ingewikkelde opzet die Cleever Gorraay hier toedicht, is strijdig met wat hij zijn oom meedeelt over de plannen van zijn huisbaas.

De oom van Cleever kan met een beroep op de wet beweren dat Cleever onmogelijk uit zijn huis gezet kan worden (p. 47) – de advocaat die Anna raadpleegt, zegt hetzelfde (p. 60) – en dat het verboden is woonruimte tot fabrieksruimte te verbouwen (p. 49), hij onderschat wat er in de realiteit mogelijk is. Dit blijkt uit wat de vertelinstantie zelf meedeelt.

Ofschoon er een wet bestond dat huurders niet van hun kamers konden worden gezet, was het stuk waarmee Anna terugkwam een deurwaardersexploit, waarin Cleever gesommeerd werd vóór het einde van de volgende maand de door hem bewoonde ruimte met sleutels en toebehoren ter beschikking van de eigenaar te stellen. En hoewel het verboden was 'woonruimte te onttrekken', werden steunberen tegen de gevel van het huis geplaatst en ving Gorraay aan met de verbouwing tot een fabriek van surrogaten (. . .) (p. 59)

Om Cleever te verjagen bedient Gorraay zich niet alleen van de middelen die een overheid biedt, die haar eigen verordeningen niet respecteert. Tegenover zijn oom beklaagt de hoofdpersoon zich over het getreiter van zijn huisbaas (p. 48-50). Overdrijving van een geesteszieke? Het zou onjuist zijn deze vraag zonder meer bevestigend te beantwoorden. Cleever lijdt nl. niet als enige onder de machinaties van Gorraay. Dit wordt bewezen wanneer de laatste huurder, op Cleever na, de wijk neemt.

Ik heb er genoeg van op een wipstoeltje te zitten. Gelukkig heb ik wat anders gevonden. Hier in dit huis kun je toch niks uitvoeren als je dag in dag uit wordt gepest. (p. 54)

Deze verklaring¹⁰ wordt, ongevraagd, afgelegd door "een blijmoedige reclametekeenaar" met wie Cleever weinig op heeft (p. 42). Zowel door zijn professie (het voordelig presenteren van de werkelijkheid) als door zijn inborst beziert deze man de realiteit met een zonnige blik. Indien zelfs deze onverbeterlijke verfraaijer van de werkelijkheid Cleever bijvalt, past de abstracte lezer geen wantrouwen meer.

Kort na het vertrek van de reclametekeenaar blijkt het slot op de buitendeur, overeenkomstig Gorraays aankondiging (p. 40-41), vernieuwd te zijn: Anna's sleutel past niet meer (p. 57). Gorraay heeft dit dreigement dus ten uitvoer gebracht, wat betekent dat het niet aan Cleevers overspannen brein is ontsproten.

Gorraays motivering voor de verandering van het slot luidt: "(...) ik wil weten wie ik in mijn huis krijg. Ze kunnen de installaties wel weghalen of de boel in brand steken" (p. 41). Met een huurder als Cleever draagt een nieuw slot niet bij tot de wetenschap wie er in het huis verblijft, naar Gorraay aan het slot van de novelle op pijnlijke wijze gewaar wordt. Hij ontmoet zijn huurder dan in een nog nooit aanschouwde gedaante: Cleever vermoordt Gorraay en schiet het huis in brand. Ook het gevaar van brandstichting wordt dus niet afgewend. Gorraay voegt zich bij degenen wier berekeningen misrekeningen blijken te zijn.

Als Gorraay ertoe overgaat zijn huurder met geweld van zijn kamer te verdrijven, wordt een andere vrees van Cleever bewaarheid.

Als ik zeg sodemietert op en jij sodemietert niet op, dan ken je wat meemaken! Je hele rotzooitje wordt de straat opgeflikkerd. Da's Höllands! Misschien versta je dat! (p. 80)

Gorraay, die inderdaad een andere taal bezigt dan het met Engels doorspekte idioom van Cleevers oom, staat hier weer op het punt een angstige verwachting van Cleever te vervullen. Daarvan heeft hij eerder zijn oom deelgenoot gemaakt.

Als ik 's avonds van kantoor zou komen, zou hij mijn hele kamer hebben leeggehaald. Wat hij zelf niet gebruiken kon, zou hij op straat hebben gesmeten en de voorbijgangers zouden het meegenomen hebben. (p. 48)

Wat de bestemming betreft van het pand dat Gorraay wenst te verbouwen, is Cleevers opvatting niet onaannemelijk. De vertelinstantie maakt melding van een "verbouwing tot een fabriek van surrogaten" (p. 59). Ook Cleever rept daarvan, zij het als een voorwendsel van Gorraay (p. 49). In het gesprek met zijn oom ventileert hij evenwel een andere opinie.

'Hij doet het ook niet voor de fabriek,' (...)

'Hij doet het om het huis te laten opknappen en er rijke huurders in te nemen die meer betalen dan mensen zoals ik.' (p. 49)

Het is in overeenstemming met deze intentie dat er tijdens de verbouwing

“nieuwe badkuipen” (p. 61) naar binnen worden gesleept. In een fabriek van surrogaten lijken deze badkuipen misplaatst. Het getuigt trouwens toch al niet van een vooruitziende blik een dergelijke fabriek op te zetten in een tijd dat surrogaten minder en minder nodig zullen zijn. Misschien gaat het Gorraay wel om een speciaal soort surrogaat, waaraan steeds behoefte zal blijven bestaan, gelet ook op de hoerenbuurt waarin de ‘productie’ zal plaatsvinden. Misschien wil Gorraay een luxe bordeel openen.

Lang niet alles wat Cleever beweert, berust op inbeelding. De focalisatie is zodanig gedistribueerd over de verhaalfiguren en de vertelinstantie dat de abstracte lezer gedwongen wordt deze conclusie te trekken. Daardoor wordt de ondeugdelijkheid van een paranoïde werkelijkheidsconceptie gerelativeerd. Per saldo heeft Cleever niet zoveel minder vaak gelijk dan degenen die als psychisch gezond te boek staan. Aan de geldigheid van hun meningen wordt duchtig getornd.

Hoe arbitrair het onderscheid is in krankzinnigen en geestelijk normalen, laat zich opmaken uit het feit dat Anna en Cleever vrijwel hetzelfde waarnemen. Cleever ziet de St. Bernhardshond in de dakgoot als “een behaarde, aapachtige man” (p. 56). Volgens Anna hebben de ogen van de hond “de menselijkheid van een orang-oetan” (p. 73). Vermenselijking van de hond met als tussenschakel de aap. Cleever en Anna verrichten dezelfde waarneming. Toch geldt de eerste als gek, de tweede als geestelijk gezond.

Zelfs valt heel goed te verdedigen dat Cleever het gelijk aan zijn zijde heeft. Zoals hiervoor al bleek, is Cleever bang voor de hond. Hij ziet in het beest een man die berekent “hoe hij met één sprong door het raam zich op hem kon storten als een roofdier” (p. 56). Anna kent deze vrees niet, al vermenselijkt zij het dier ook. Zij spreekt het dier liefkozend toe.

De oude St. Bernhardshond strompelde naar de rand van het uitstekende platte dak en bleef naar haar staan kijken met zijn verdrietige ogen, groter dan mensenogen.

‘Hontie,’ zei Anna.

Hij boog de kop en kwispelde.

‘Hondiemuis,’ riep zij, ‘kom dan. . .’ (p. 79)

De St. Bernhardshond komt pas aan het einde van de novelle. Anna verkeert dan in nood.

Anna gilte nog steeds. Alleen de enorme St. Bernhard hoorde het. Het zieke dier sleepte zich naar de voorkant van zijn dak, liet zich in de goot glijden en klom eindelijk naar binnen door het raam waarvan het altijd was verjaagd. (p. 81)

De legendarische mensenredder schiet niet te hulp, maar is slechts bedacht op eigen voordeel.

Voor de abstracte lezer van ‘Paranoia’ is een superieure positie uitgespaard. Hij

weet meer dan de verhaalfiguren afzonderlijk. Daardoor is hij in staat vraagtekens te plaatsen bij de desavouering van een waanzinnige werkelijkheidsvoorstelling ten faveure van een zgn. normale. Door zijn overzicht kan hij ook inzien op welke verraderlijke manier de werkelijkheid zich soms bij de taal aansluit. Dan spreekt iemand de waarheid zonder het zelf te weten (Cleever: “‘Het is nog een gevolg van de oorlog.’” – p. 47) of roept met zijn woorden een realiteit op die dankzij hun dubbelzinnigheid op onvermoede wijze werkelijkheid wordt. Ik bespreek één voorbeeld.

Tegenover zijn oom ontvouwt Cleever zijn toekomstplannen. “‘(. . .) Wij konden vóór gaan wonen. Achter mijn kamer is nog een klein hokje. Daar zou Anna kunnen koken.’” (p. 49) Cleevers idyllische toekomstbeeld, – “‘very nice indeed,’” is de reactie van zijn oom – zal op een afschuwelijke wijze worden verwerkelijk. Het “hokje” zal overeenkomstig de woordbetekenis gebruikt worden om Anna als een dier in gevangen te houden. Iets eerder in het gesprek met zijn oom heeft Cleever verklaard: “Achter mijn kamer is nog een klein hokje, dat ik nu als bergplaats gebruik.” (p. 49). Hij liegt: er liggen slechts oude kranten en gonjezakken (p. 70). Pas als Anna erin opgeborgen wordt, krijgt de bergplaats zijn functie. In het hokje zal Anna tenslotte ook koken, zij het als lijdend voorwerp: zij komt er om in de vlammen. In het licht van deze afloop tonen voorafgaande passages hun misleidende voorkomen. Pas opgesloten roept Anna, doelend op het vlees in de braadpan:

‘Ach Arnold, wat heb je hier nu aan. Doe toch niet zo mal. Het vlees verbrandt. Let toch op het vlees. Het is juist zulk lekker vlees!’ (p. 69)

Het vlees dat zal verbranden, zit aan haar eigen lichaam. “‘Ik heb veel gevoel voor humor, Arnold (. . .)’”, zegt zij ook. Onbedoeld prijst zij haar lichaam aan. Later velt zij een vrij wat negatiever oordeel.

Weer op haar geïmproviseerde stoeltje zittend, bekeek zij haar lichaam dat zij nog lelijker vond dan anders, haar kromme dunne benen, haar borsten van ongelijke grootte. (p. 72)

Natuurlijk herinnert Anna's dood door verbranding ook aan de volgende woorden van haar goedge vader: “‘Jij hebt een hart van benzine,’ (. . .)” (p. 63). Zo komt een gruwelijke realiteit tot leven. Zij ligt in de taal besloten, maar wordt daar door geen van de taalgebruikers in de vertelde wereld opgemerkt.

2.3. Thematiek

Cleever is niet bij machte anderen te doen delen in zijn werkelijkheidsbegrip; omgekeerd is hij niet ontvankelijk voor het beeld dat de anderen hem voorhouden. De ene noch de andere partij vermag een overtuigend bewijs te leveren.

De aard van Cleevers werkelijkheidsconceptie kwam in het voorgaande reeds aan de orde: hij waant zich achtervolgd en belaagd door de hele buitenwereld. Cleever beweegt zich in een onberekenbaar universum, waarin alles en iedereen

het op hem gemunt heeft en de spectaculairste aanslagen mogelijk zijn. Een trap bestijgend overweegt hij:

Juist nu het zo donker is (. . .) kan de kromming van de trap in elkaar schuiven als een waaier die opgevouwen wordt (. . .) (p. 41)

Meer in het bijzonder is Cleever bang, ook dit bleek al, als gewezen S.S.-er gevangen genomen en terechtgesteld te zullen worden. Hij meent beschuldigd te worden van gruwelijke oorlogsmisdaden, waarvoor hem de doodstraf wacht. De beschuldigingen worden geuit vanuit het berghok.

Een vrouwenstem zei toen: 'In Rusland bond hij kleine kinderen de voeten aan elkaar en hing ze naakt, ondersteboven, in besneeuwde bomen.' (p. 52)

Dit is niet een handelwijze die past binnen het gedragspatroon van de heilige kindervriend Sinterklaas, met wie Cleever, luisterend aan de schoorsteen, wordt vergeleken (p. 62).

De aantijgingen die de hoofdfiguur hoort uitspreken in het berghok, hebben betrekking op zijn vermeende verleden. Toch is er veel voor te zeggen dit vertrek in verband te brengen met de toekomst. Gruweldaden zoals genoemd in het berg-hok zal Cleever voltrekken aan Anna. In zijn gedrag jegens haar zal hij de S.S.-er worden die hij zich inbeeldt te zijn.

Correspondeert het berghok met de toekomst en de kamer met het heden, de ruimte boven het plafond representeert het verleden, evenals het huis als geheel, dat immers wordt verbouwd.¹¹ Boven het plafond, d.w.z. op het allerhoogste punt van het huis, vindt hij "illegale krantjes" en een "heel goed automatisch pistool" (p. 56). In een ruimte die kennelijk voor verzetsactiviteiten gebruikt is, zal Cleever op zijn beurt verzet plegen, tegen een inmiddels vernieuwde orde. De vondst van het automatische pistool betekent een keerpunt in het bestaan van Cleever, die zich teruggetrokken heeft uit de buitenwereld (hij komt zijn kamer niet meer af) en zich door vijanden omringd weet. "Aan alle kanten ben ik omsingeld." (p. 55) Het wapen schenkt hem een gewaarwording van kracht en onafhankelijkheid.

'Ik laat mij nu niet langer afleiden door onbetekenende handlangers van een vroeger leven. Ik ga mijn gang als de geschiedenis zelf.' (p. 56)

Hij aarzelt niet, in afwijking van wat de zeven veiligheidssloten op zijn deur kunnen doen vermoeden (p. 48), toegang te verschaffen aan Gorraay en een handlanger. "Cleever deed onmiddellijk open" (p. 77). Hij gaat vervolgens niet in op de aansporing tot capitulatie van Gorraay.

Wanneer de beslissende aanval ingezet wordt, verdedigt Cleever zich tot het uiterste, aldus pogend de smaad uit te wissen van zijn laffe vlucht in mei 1940. Hij vermoordt Gorraay, jaagt diens helpers op de vlucht en probeert Anna te doden. Tenslotte vernietigt hij zijn niet langer houdbare positie en pleegt zelfmoord, waarbij hij zich tot het laatste ogenblik vereenzelvigd met heroïsche strijders.

‘Ik kon niet anders,’ fluisterde hij en hij liet zich vallen met z’n hoofd naar beneden, zoals parachutisten zich uit vliegtuigen storten. (p. 81)

De ironie wil dat Cleever, die door zijn oom “nauwgezetheid, kalmte (. . .) koelbloedigheid” (p. 45) ontzegt wordt, zich op de valreep vergist. Het magazijn van het pistool dat hij vindt, bevat “acht glanzende patronen” (p. 58). Waarschijnlijk niet meer dan één schot vuurt hij af op Gorraay (p. 80), vijf op de wand van het berghok, en één “op het benzineblik van het kooktoestel” (p. 80-81). Met dit schot verbruikt hij dus niet zijn “laatste patroon”, zodat de afscheidswaarden die Cleever spreekt en zijn heldendood alsnog op een misverstand berusten.

Cleever, niet voor niets aangesproken als Lohengrin (p. 57), de (Duitse) ridder zonder vrees of blaam,¹² valt te pletter op de kade. “Het uitzicht is mooi”, heeft hij tegen zijn oom gezegd (p. 48). Hij gaat ten onder aan datgene wat hem bang maakte: “het plaveisel van gebobbelde keien joeg hem angst aan als een onontwarbaar probleem” (p. 62).

De zich van alle kanten bedreigd voelende Cleever is er veel aan gelegen medestanders te vinden. Derhalve dient hij over bewijzen te beschikken om de juistheid van zijn kijk op de werkelijkheid te kunnen aantonen. Daarbij vestigt hij zijn hoop op zijn oom, zowel om diens persoon als om de firma die hij beheert. De oom vertegenwoordigt in de jeugd van Cleever een toevluchtsoord. Nog steeds ondergaat hij de invloed van deze bewonderde figuur.

Toch was hij er nooit in geslaagd zich van deze oom geheel los te maken en zelfs nu nog liet hij zijn daden menigmaal in gedachte door zijn oom beoordelen. (p. 45)

Deze “geliefde oom” (p. 45) moet Cleever steunen in zijn interpretatie van de werkelijkheid, in het bijzonder wat betreft de pogingen die Gorraay doet hem zijn kamer te ontnemen. Tegenover zijn oom, die niet verzuimt zijn illegale activiteiten tijdens de bezetting te berde te brengen (p. 49-50), verzwijgt Cleever zijn S.S.-verleden.

Ook om het bedrijf van de oom beschouwt Cleever diens huis als een gewijde vrijplaats, “een kerk” (p. 46). Het is gespecialiseerd in het maken van compromitterende foto’s. De N.V. Compro-foto levert de onweerlegbare bewijzen voor achterdochtige vermoedens (p. 44) – als die van Cleever. Krasser gezegd: de firma van Cleevers oom tracht het wereldbeeld van de paranoïalijder te legitimeren.

Het is voor Cleever dus uitermate zuur dat juist deze onderneming geen em-plooi heeft voor hem. Wel mag hij “helpen met ontwikkelen, afdrukken en vergroten” (p. 45), d.i. zich dienstbaar maken aan het beeld van de realiteit dat door anderen is vastgelegd. Zijn oom weigert echter hem in de zaak op te nemen, zodat hem de mogelijkheid onthouden wordt zijn eigen kijk op de werkelijkheid te fixeren.

Evenals later de leraar Wester, ook al een vaderfiguur, geeft de vereerde oom Cleever geen kans op zelfstandigheid en volwassenheid. De continuering van de binding aan hem (vgl. het hiervoor geciteerde op p. 45), de begrijpelijke consequentie hiervan, wordt evenwel niet gehonoreerd met steun. Cleever wordt in een onmogelijke positie gedwongen.

De oom zegt Cleever hulp toe (p. 50), maar hij doet zijn belofte niet gestand. Even voordat Cleever zijn fatale duik maakt, gaan zijn gedachten nog uit naar de toezegging van zijn oom.

De kamer vulde zich met zoete, zwarte rook.

Cleever liep naar het raam en stapte in de dakgoot. Met z'n rechterhand hield hij zich vast aan de hijsbalk. Met zijn linkerarm maakte hij een plechtig gebaar om de rook als een gordijn opzij te schuiven, opdat de fotografen van zijn oom, die nú toch zeker wel eindelijk aangekomen zouden zijn en met hun camera's op een rij langs het water stonden, hem goed zouden kunnen zien. (p. 81)¹³

In de geest van Cleever hebben de fotografen inmiddels een andere opdracht gekregen dan de hun oorspronkelijk toegedachte. Moesten zij aanvankelijk het bewijs leveren voor Gorraays wandaden en bijgevolg van Cleevers gelijk, nu dienen zij Cleever zelf te vereeuwigen, op het dramatische hoogte- en eindpunt van zijn bestaan. Hijzelf, die als een beroemdheid 'het gordijn opzijschuift' om zich aan de buitenwereld te tonen, moet in zijn existentie worden bevestigd. De neiging tot zelfverheerlijking blijkt Cleever eerder in het verhaal al niet vreemd, als hij zijn eigen portret meent te herkennen in de krant. De verandering van fotografisch object suggereert ook dat Cleever zelf de belager is, wiens daden registratie behoeven, dit geheel conform het ziektebeeld van de paranoïalijder.

Als Cleever zijn oom bezoekt, treft hij hem als volgt aan.

De oom zat in zijn eentje achter een keurig gedekte tafel vol schalen en kommen. Hij was juist bezig zijn bord op te scheppen toen Cleever binnenkwam. (p. 47)

Tijdens het gesprek met zijn neef gebruikt de oom de maaltijd, zonder maar één brokje af te schuiven naar Cleever. Meer dan een stoel biedt hij niet aan: "‘take a seat’" (p. 47). Ook laat hij zich door de mededelingen van zijn neef niet afleiden. "‘Allemachtig,’ zei de oom en stak een hap in zijn mond." (p. 47) In een tijd van levensmiddelenschaarste (p. 65) is er in het huis van de oom volop voedsel. De oom zelf is "een zeer dikke man" (p. 47).

Tegen het eind van het gesprek beëindigt de oom ook zijn diner. "De oom stak een sigaret op en blies de rook uit met een gebaar of hij haar eigenlijk niet nodig had." (p. 49) Weer wordt Cleever niets geoffreerd, terwijl de vergelijking laat uitkomen in welke overvloed de oom zich kan verheugen.

Heel wat minder florissant is de situatie bij Cleever thuis. Nadat hij vastge-

steld heeft dat zijn portret via de kranten verspreid is en dat hij omsingeld is, laat hij Anna een voedselvoorraad inslaan.

Ook zei hij haar zoveel mogelijk brood en andere levensmiddelen in voorraad te nemen. Want hij zou zich voorlopig niet op straat begeven. (p. 57-58)

Cleever bereidt zich voor op het doorstaan van het beleg. Hij verwacht uitgehongerd te worden, zoals blijkt uit zijn gedachte over de politie.

Ze hebben de tijd! Als ik geen bonnen krijg, moet ik mij aanmelden van de honger, hopen zij. (p. 68)

Als Anna eenmaal opgesloten is, hoopt ook zij dat de honger Cleever zal vermurwen, zodat hij haar zal vrijlaten (p. 74 en 76).

Het bestaan van Cleever is in hoge mate afhankelijk van de voedselvoorziening. Niet voor niets ligt het bewijs van zijn existentie bij de slager, waar Anna het heeft vergeten (p. 66).

Er heerst schaarste in de woning van Cleever. Het is er “een oud soepie” (p. 77). Anna, die in haar hok gevangeniskost krijgt: water (p. 71 en 76), brood (p. 72) en erwten (p. 76), kan slechts uitzien op “een langwerpige trog met kalk, een smijdig oppervlak van yoghurt” (p. 73; zie ook p. 76).

Ook anderszins is het uitzicht van de naakt in het smerige hok opgesloten Anna sadistisch te noemen.¹⁴

Op een breed, houten balcon lagen twee meisjes te zonnen. Zij hadden grote strohoeden op het hoofd en verder alleen kleine broekjes van witte wol en over haar borst een Schotse zakdoek. Ik ben naakter dan zij, dacht Anna, maar zij hebben zon en ik niet, ik heb alleen maar hitte.

Het zweet vormde een craquelé in het vuil op haar lichaam. (p. 75)

Zij lijkt nu wel over ‘de stukken’ te beschikken, die zij de advocaat in eerste instantie niet kon leveren (p. 60).

Vlak voordat hij zich uit het raam stort, opent Cleever een gordijn van rook, opdat het zicht op hem optimaal kan zijn. Rook, mist, stoom en stof, al of niet fictief, komen vaker voor in ‘Paranoia’ als belemmering voor een juiste of juist geachte kijk op de werkelijkheid. Hiervoor vestigde ik er al de aandacht op dat Anna, die zich ten onrechte een onbekommerde toekomst voorstelt, opgetogen door de mist begint te lopen. Cleever ervaart gewikkeld te zijn in “kolossale, tastbare rook”, als hij in paniek vlucht voor zijn (vermeende) vervolgers (p. 43). Korte tijd later trekt er stoom op van het plaveisel (p. 44) – waardoor de situatie doet denken aan een narokend slagveld.

Het gordijn dat Cleever kort voor zijn dood zo pontificaal openschuift, scheidt hem eerder in het verhaal van Anna, voor wie het een auditief beletsel vormt in Cleevers wereld door te dringen.

Zij was doof! Zij hoorde de menigte niet die hem dag en nacht vertelde wat hij was! Alleen was hij! Tussen hem en Anna, de laatste die hem was overge-

bleven, was een dik gordijn van walgelijk zachte geluiddempende watten neergedaald. Hij was door taaie rook omringd, door stof en dichte nevels van pluizen. (p. 67-68)

In het laatste citaat worden “rook” en “stof” in één adem genoemd. Ook overigens lijken stof en vuil steeds samen te hangen met het onvermogen een als correct geldend inzicht in de realiteit te ontwikkelen. Het bereiken van Cleever's levenssfeer gaat strijk en zet gepaard met bezoedeling.

Nooit kwam zij bij Arnold zonder dat haar rok was bevuild, haar schouders besneeuwd met stof. (p. 61)

Uiteraard mag deze plaats, en nog minder Anna's besmeuring met het stof van het berghok (“Haar hele lichaam was zwart als de nek van een kolensjouwer” – p. 72) niet los gezien worden van de specifieke verwoording die haar hevige verlangen naar een man krijgt.

(. . .) zij wist zich stratenlang achter een auto door modder en stof te willen laten slepen voor één uur samenzijn met een man. (p. 61)

Anna's wens wordt verhoord. Zij is zelfs langer dan een uur met Cleever samen, maar de prijs is dan ook navenant hoger. Tijdens de bezetting heeft Anna de vijand bestreden, die Cleever in zijn huiveringwekkendste verschijningsvorm representeert. “Ja, in dienst der illegaliteit had zij zelfs meermalen levensgevaarlijke opdrachten vervuld.” (p. 61) Door haar liaison met de ondergedoken Cleever, herhaalt de geschiedenis zich, ditmaal met een minder goede afloop.

Evident is de speciale betekenis van stof en vuil in de volgende passage, waar Cleever de ruimte boven zijn kamer heeft doorzocht.

Zijn handen waren zo vuil, dat hij zijn gezicht niet kon afvegen. Niets heb ik van mijn leven terecht gebracht, dacht hij, dan dat ik graaf in duisternis en stof. (p. 55)

Het bestaan is voor Cleever volmaakt zinloos en ondoorzichtig.

De vondst van het pistool betekent een wending ten goede voor hem. “Dikke rollen stof vielen van hem af op de grond.” (p. 56) Het feit van zijn recent verworven macht wordt benadrukt doordat Cleever zich zorgvuldig wast (p. 56). Even lijkt hij de autonomie van zijn oom te benaderen, die – hoe kan het anders – een huis bewoont “in een nieuwe straat, zó rein dat hij de bomen ruiken kon” (p. 44).

Voor zijn interpretatie van de realiteit vindt Cleever bij niemand gehoor. Zij die hem het naast staan, Anna en zijn oom, bestrijden zijn kijk op de werkelijkheid. Daardoor wordt Cleever een geïsoleerde persoon, die sociaal volstrekt niet meer kan functioneren. Hij komt zijn kamer niet meer af en later zelfs zijn bed niet meer uit.

In dit opzicht vertoont Cleever overeenkomsten met de oude St. Bernhards-hond, die net als hij op het dak verblijft, tussen de schoorstenen en in de goot

(p. 57 en p. 61). De hond, een duchtig afgetakelde versie van de zo befaamde mensenredder, is hulpeloos in het maatschappelijk verkeer. Het dier is naar het dak verbannen "omdat het voor de straat te gebrekkig was en spoedig overreden zou worden" (p. 73).¹⁵ Met Cleever is het, figuurlijk gesproken, niet anders gesteld. Dat de St. Bernhard iets menselijks heeft (p. 73 en 79), ziek is (p. 81), op de straat te pletter dreigt te vallen (p. 61)¹⁶ en tenslotte Cleevers plaats inneemt, zijn punten die de gelijkenis met de hoofdfiguur verstevigen. Bovendien heeft de hond een soort luier om (p. 57), terwijl Cleever als een baby wordt gevoerd en zijn bed een tijd lang niet meer verlaat (p. 60). Hij maakt hier een regressieve ontwikkeling door, waarbij het gedrag van Anna aansluit, die hem aanspreekt als een klein kind.

'Arnold, schatje,' fleemde zij, 'stoute Anna, hè? Anna stout geweest, héél, heel erg stout. Maar Anna nu weer zoet. Heus, lieverdje, Anna is nu weer zoet, héél erg zoet!' (p. 75)

Dat zij later tegen de St. Bernhard net zo praat (p. 79), betekent weer een parallel met Cleever.

Cleever's pogingen steun te vinden voor zijn uitleg van de feiten worden bemoeilijkt door het ontbreken van een objectief raam, waarbinnen zij voorvallen. De ontstentenis van een dergelijk kader blokkeert de mogelijkheid de werkelijkheid eenduidig te interpreteren. Elke prognose wordt gereduceerd tot een speculatie. Zelfs een onpersoonlijk instituut als de staat vermag de werkelijkheid niet rationeel te reguleren, naar de vertelinstantie uiteenzet.

De staat (. . .) is als de natuur zelf. Het is de vraag of een staat ooit rationeler kan zijn dan de natuur. (p. 59)

Dit betekent concreet dat de produkten die de zgn. 'staatsfabriek' vervaardigt, de verordeningen, nutteloos zijn, daar zij niet worden nageleefd en elkaar tegenspreken. De staat oefent daardoor geen werkelijke invloed uit: haar dienaren wandelen werkeloos langs de (verboden) verbouwing, "met de handen op de rug" (p. 59). En zij maken pas aanstalten in te grijpen — in al hun onaandoenlijkheid ("zonder hun pas te versnellen" — p. 81) —, na de moord op Gorraay, de brandstichting en Cleever's zelfmoord. Als er dus niets meer valt te regelen.

De oom van Cleever, de advocaat (beroepshalve) en Anna gaan er, ten onrechte, van uit dat de staat deugdelijke produkten aflevert. Zij zijn de mening toegedaan dat de werkelijkheid door de staat zonder inconsequenties is gereguleerd en betonen zich niet ontvankelijk voor Cleever's 'waarheid'. De loop van de gebeurtenissen stelt hen in het ongelijk. Wat Cleever gehoord heeft, komt uit: "Er is geen plaats voor hem, op de hele wereld niet'" (p. 52). Waarbij aangetekend moet worden dat de hoofdfiguur niets nalaat om deze profetie in vervulling te doen gaan. Met zijn zelfmoord voert hij een eigenhandig geveld vonnis uit.

Het is niet zonder betekenis dat Cleever direct bedreigd wordt door iemand die voorgeeft "een fabriek van surrogaten" (p. 59) te willen vestigen. Tegen de

bedrieglijke nabootsing van de werkelijkheid¹⁷ op grote schaal – vgl. de ‘staats-fabriek’ – moet de individuele authentieke perceptie het afleggen.

Hetzelfde contrast tussen de geijkte optiek van de massa en de afwijkende zienswijze van de enkeling treft in de slotscène. Daar tuft het rondvaartbootje weer voorbij, dat elke twintig minuten langskomt (p. 67). De hele dag door vaart dit bootje in een kringetje rond. De cicerone benoemt stevast dezelfde dingen voor de toehoorders en -hoorsters. Zij zien slechts wat hun opgedragen wordt te zien. Deze gedirigeerde, statische en oppervlakkige kijk van de massa¹⁸ verschilt frappant van Cleever's visie. Onnodig erop te attenderen dat de massa geen boodschap heeft aan Cleever en diens lot. De hoeren, een beroep uitoefenend in de marge van de samenleving, zijn de eerste mensen die Cleever opmerken (p. 81). Terwijl hij dood op de kade ligt, draait de gids zijn lesje af.

De cicerone zette zijn megafoon aan de mond en riep: ‘Dit is de Blauwbrug. The Blue Bridge.’

Alle toeristen rekten hun halzen en keken waar hij wees. De stuurman draaide met één hand aan het rad en met de andere haalde hij een handle over. De motor hield zijn adem in.

Het witte bootje schoof vanzelf naar de duisternis onder de brug. (p. 81)

Waar de toeristen eigenlijk niet veel minder zien.

2.4. Besluit

In ‘Paranoia’ krijgt de thematiek gestalte van het individu dat de anderen er niet van weet te overtuigen dat zijn afwijkende werkelijkheidsconceptie geldig is. Pogingen hem tot een gangbaarder kijk op de realiteit, inclusief hemzelf, te brengen lijden eveneens schipbreuk. Daardoor geraakt hij in een isolement en komt zijn existentie op het spel te staan. Tenslotte gaat hij ten onder.

Het is de abstracte lezer steeds duidelijk dat de hoofdfiguur geestelijk gestoord is. De focalisatie is zodanig verdeeld dat hij als paranoïalijder herkenbaar en zelfs begrijpbaar is: zijn voorgeschiedenis verklaart zijn wanen. Naar wat er feitelijk in het verhaal voorvalt, behoeft nergens te worden gegist, ondanks de aandacht voor het gezichtspunt van de protagonist.

Niettemin relateert de abstracte auteur het onderscheid tussen een geestelijk gezonde en een geesteszieke werkelijkheidsopvatting. Vertegenwoordigers van de eerste opvatting blijken zich veelvuldig te vergissen, ook, en juist, als zij zich beroepen op de officiële ordening van de werkelijkheid door de staat. Ook zij beelden zich al te lichtvaardig dingen in.

De hoofdpersoon, een krankzinnige werkelijkheidsopvatting representerend, heeft opvallend vaak het gelijk aan zijn zijde, zonder dit overigens ooit te krijgen, of neemt een standpunt in dat alleszins redelijk oogt. Zelfs van ideeën die op het eerste gezicht onwaarschijnlijk lijken, moet de abstracte lezer naderhand erkennen dat zij wel degelijk een grond van waarheid bezitten.

De enige die deze samenhang doorziet, is de abstracte lezer. Hij is het ook die

kan opmerken hoe een door geen van de verhaalfiguren geïntendeerde, maar krachtens de ambiguïteit van de taal gegeven, realiteit in de vertelde wereld werkelijkheid wordt.

Noten

1 In de eerste publikatie van 'Paranoia', in de aflevering van *Criterium* d d juli-augustus 1948, ontbreekt deze uitleg nog. De concrete lezers hadden dagelijks met de voedseldistributie te maken. Bij de bundeling in 1953, toen de geciteerde passage toegevoegd werd, was dit niet meer het geval.

In latere boeken heeft Hermans soms getracht op het onbegrijpelijk worden van bepaalde tekstgedeelten te anticiperen door op voorhand een annotatie te verzorgen. Vgl. b.v. de aantekening over Jayne Mansfield achterin *Nooit meer slapen*.

2 Anbeek (1978) zou hier spreken van expliciete retoriek.

Ik spreek over *expliciete retoriek* als het gaat om directe lezersbeïnvloeding door een auctorale verteller of auctorale vertelinstantie (. .) (p. 43)

Ik neem deze term niet over, wegens de vaagheid van het onderscheid met wat Anbeek (1978) impliciete retoriek noemt.

Ik spreek van *impliciete retoriek* als de abstracte auteur met bepaalde verteltechnische middelen zijn houding tegenover personages en verhaalverloop weet over te brengen zonder dat expressis verbis te doen (p. 43)

Uit de definities blijkt dat de impliciete retoriek de expliciete insluit tot "bepaalde verteltechnische middelen" zal toch ook het optreden van verteller of vertelinstantie behoren. De simplistische voorbeelden die Anbeek geeft (p. 43), verdoezelen dit feit. Francken (1979) attendeerde al op de problemen die zich in Anbeeks proefschrift manifesteren, als hij het begrippenpaar in de praktijk brengt (p. 233).

3 Cleever wordt ook tot deze daad gebracht doordat Anna kort tevoren vlees is gaan braden "Het vet in de pan siste." (p. 68). Het is o.a. het sissen van "vlees bradend in een pan", waarin Cleever het invectief "es-esser" beluistert (p. 44).

4 Opmerkelijk is de bijna letterlijke overeenkomst met de wijze waarop Pieter Le Roy kijkt, de 'ziener' uit Vestdijks gelijknamige roman, die tien jaar na 'Paranoia', in 1958, werd geschreven. Len romanfiguur neemt Le Roys ogen als volgt waar "Het was of die ogen aan weerskanten langs hem heenkeken (. .)" (S. Vestdijk, *De ziener*, 3e dr., Amsterdam 1967, 1e dr. 1959, p. 129). Ook hier betreft het een indicatie voor een uitzonderlijke werkelijkheidsperceptie. Le Roy symboliseert de scheppende kunstenaar. Zie in dit verband Van der Paardt/Raat (1980).

5 Op de eerste bladzijde van *De donkere kamer van Damokles* wordt een soortgelijk signaal gegeven m.b.t. de eenzaamheid van Henri Osewoudt.

Nadenkend over het verhaal van de onderwijzer, werd Osewoudt door een blauwe tram die juist kwam aanrijden, van de anderen gescheiden.

6 Zijn eenzaamheid blijft ook later bestaan "hij was toen vierentwintig en niemand bemoeide zich met hem (. .)" (p. 45). Als hij paranoïde wordt, verbeeldt hij zich dat iedereen zich met hem bemoeit!

7. Misschien beeldde hij zich ook toen in gezocht te worden, door de Duitsers, en was hij ondergedoken. Cleever vertegenwoordigt het type van de eeuwige onderduiker, altijd belaagd en aan de verliezende hand.

8 Dupuis (1976) wijst erop dat Cleever paranoïalijder wordt doordat hij noodgedwongen zijn eigen veiligheid aan anderen moet toevertrouwen (p. 156-157).

9 Overigens een bevestiging van wat Cleever elders bedenkt "Zij vergat altijd alles" (p. 57). Waarom dus niet b v , zoals in de betreffende passage, dat hij aan een shell-shock lijdt? Van Anna's oordeel kan Cleever niet op aan.

10 In de laatste zin wordt Cleevers bewering gestaafd dat het onmogelijk is in het huis van Gorraay thuiswerk te verrichten (p. 48)

11. De nieuwe tijd – het is kort na de oorlog – manifesteert zich ook in de "jazzband in de dancing achter het huis" (p. 71, zie ook p. 53)

12. Wanneer vrouw Elsa, de geliefde van Lohengrin, de verboden vraag naar zijn afkomst stelt, verlaat hij haar. Als Anna de identiteit van Cleever te berde brengt, betekent dit de definitieve verwijdering tussen beiden (p. 67). Kort daarna sluit hij haar op.

13. Eerder in de novelle tijlpt een katrol, bevestigd aan de hijsbalk waar Cleever steun bij zoekt, "als een ongeluksvogel" (p. 54).

14 Al eerder werd de lelijke Anna bij de advocaat "een half uur alleen gelaten met een modeblad" (p. 60).

15 Cleever wordt bijna overreden door de tram, maar dan is hij al dood (p. 81).

16 Door toedoen van Cleever, die aldus in zekere zin, zoals het de paranoïalijder betaamt, zijn eigen vervolger is

17. Op deze plaats verdienen de twee papegaaien bij Anna thuis enige aandacht, Ajo (Latijn voor ik zeg ja) en Inquam (Latijn voor ik zeg) geheten. Sprekende papegaaien zijn bij uitstek wezens die zonder enig begrip klanken imiteren en dusdoende klakkeloos de gevestigde orde beamen. Inquam brengt geen enkel geluid voort, de eerstgenoemde vogel produceert op zijn manier een surrogaat (p. 63)

18 De gids spreekt, behalve Nederlands, Engels – net als Arnolds oom, die zijn taal modieus, het is kort na de bevrijding, met Engelse zinnen lardeert. Een indicatie voor zijn aanpassing aan de realiteit van de dag, hij wordt dan ook vergeleken met "een automaat" (p. 49).

3. Het behouden huis

3.1. Inleiding

Op het eerste gezicht dient 'Het behouden huis' zich aan als een spannende novelle, die zich makkelijk laat samenvatten. De hoofdfiguur, die het verhaal vertelt, is een Nederlander die tijdens de tweede wereldoorlog deel uitmaakt van een groep partizanen ergens in Centraal-Europa. Van zijn medestrijders is hij door taalproblemen gescheiden; slechts met een Spanjaard kan hij enkele woorden wisselen. Uitputting en dorst teisteren de partizanen.

Als de partizaneneenheid een stadje verovert op de Duitsers, wordt de protagonist met een onbegrijpelijke missie het plaatsje in gezonden. Hij ontdekt dat het een luxe badplaats is, waar hij zich naar believen te goed kan doen aan water, dat in overvloed aanwezig is. Hij trekt in een hals over kop verlaten villa – alle inwoners van het plaatsje zijn trouwens gevlucht – en tracht de oorlog te vergeten. De Duitsers heroveren het stadje en een groepje officieren verzoekt om inkwartiering. De ik-figuur, die zich uitgeeft voor de enige achtergebleven bewoner, de zoon des huizes, staat dit toe.

Er breekt nu een rustige tijd aan, waarin de hoofdpersoon allengs indolenter wordt. Slechts een afgesloten kamer in het huis, waarvoor een op één van zijn schaarse uitstapjes meegenomen kat voortdurend zit te miauwen, houdt hem af van de absolute inertie.

Wanneer de protagonist op een dag probeert de gesloten kamer van buitenaf binnen te dringen, meldt de werkelijke eigenaar van het huis zich. De ik-figuur vermoordt hem, een lot dat ook zijn vrouw beschoren is, die eveneens blijkt te zijn teruggekomen.

Daarmee lijkt de door de hoofdfiguur gewenste situatie hersteld te zijn, maar dan bemerkt hij dat de gesloten kamer inmiddels is geopend. In het vertrek, dat vol staat met aquaria, bevindt zich een stokoude man die daar vissen kweekt. De hoofdpersoon krenkt de man geen haar.

Onderwijl naderen de Russen en de partizanen weer en zij nemen het stadje opnieuw in. De ik-figuur glijdt terug in zijn rol van partizaan en maakt de ingekwartierde Duitse kolonel, met wie hij wel eens praatte, tot zijn krijgsgevangene. Vergeefs poogt de protagonist de oude man uit handen te houden van de partizanen: met de kolonel wordt hij opgeknoopt. Het huis wordt grondig vernield. De volgende dag trekt de ik-figuur met de partizanen verder, nadat hij een handgranaat in het huis geworpen heeft, daarmee de kroon zettend op het vernietigingswerk.

Van de novellen die Hermans publiceerde, heeft 'Het behouden huis' veruit de meeste commentaren uitgelokt.¹ Zowel uit het relatief grote aantal beschouwingen als uit de inhoud daarvan blijkt dat de eenvoud van het verhaal slechts schijnbaar is. 'Het behouden huis' is een buitengewoon complexe, maar bewon-

derenswaardig hecht gestructureerde novelle. Het verhaal leent zich voor een geannoteerde editie, waarin zin na zin van commentaar is te voorzien, niet zelden op twee of meer niveaus.

De minste aandacht ging tot nu toe uit naar de verteltechniek. Eigenlijk houdt alleen Roos (1975) zich daarmee bezig.² Zij geeft in haar proefschrift o.m. een interpretatie van 'Het behouden huis', maar haar behandeling van vertelsituatie en focalisatie vormt het minst overtuigende deel daarvan.

De verteltechniek bepaalt tot op grote hoogte de positie die de abstracte lezer inneemt. Teneinde die positie te omschrijven, bespreek ik in 3.2. de visies van de ik-figuur (belevend ik) en de ik-verteller (vertellend ik), alsmede de verhouding daartussen.

De publikaties over 'Het behouden huis' concentreren zich vooral, niet verwonderlijk bij deze titel, op de ruimtelijke aspecten van de novelle en de thematische waarde daarvan. Veel gras is mij dus al voor de voeten weggemaaid. Toch zijn er nog wel wat niet gecoupeerde pollens overgebleven. Ik behandel de thematiek in paragraaf 3.3., met als leidraad de ruimtelijke tegenstelling tussen de badplaats en de wereld daarbuiten. Daarbij volg ik ook de cyclische ontwikkelingsgang die de protagonist in de loop van het verhaal doormaakt.

In de slotparagraaf resumeer ik de resultaten van 3.2. en 3.3., en zie ik het eventuele verband ertussen (3.4.).

3.2. De abstracte lezer

Het is vreemd dat er in de vele beschouwingen over 'Het behouden huis' – waaronder er zijn die tot het beste behoren van wat er over Hermans geschreven is – zo hardnekkig gezwezen wordt over de verteltechniek van dit verhaal. De grondslag waarop de vertelsituatie van 'Het behouden huis' berust, de werking van het geheugen, wordt nl. in de novelle zelf ter discussie gesteld.

Het zal duidelijk zijn: 'Het behouden huis' is een retrospectief verteld verhaal. Er komt bovendien een personage-gebonden verteller in voor. Dit impliceert een splitsing van de hoofdfiguur in een ik-verteller en een ik-figuur. Het gezichtspunt van waaruit verteld wordt, berust overwegend bij de laatste, vanaf enkele bladzijden over de helft zelfs exclusief. De realiteit van het verleden wordt dan zonder inmenging achteraf weergegeven. Daaruit kan opgemaakt worden dat de ik-verteller qua visie niet ver afstaat van de ik-figuur.

In het navolgende fragment toont de ik-verteller in het gedeelte na het liggende streepje zijn temporeel overzicht.

's Avonds laat kwam een korporaalgeweermaker mij twee nieuwe sleutels brengen. Hij had een ander slot in de kelderdeur gezet.

'Hoeveel sleutels heb je voor julliezelf achtergehouden?' vroeg ik.

'U bent een grappenmaker', antwoordde hij. – Er is mij nooit gebleken dat hij het had gedaan. Ook werd er geen rommel meer gemaakt. Een week later waren er 's ochtends in de tuin twee bezig kleden te kloppen. Op de piano ga-

ven zij uitsluitend klassieke muziek ten beste. Steeds hetzelfde: Für Elise van Beethoven en de Turkse Mars. (p. 100)

Het nieuwe slot is aangebracht op last van de Duitse kolonel, nadat de ik-figuur bij hem zijn beklag had gedaan over het forceren van de kelderdeur door zijn ondergeschikten. De eerste zin van de ik-verteller – “Er is mij nooit gebleken dat hij het had gedaan”. – verschijnt door latere ontwikkelingen in een ironisch licht. Het is de kolonel die ‘ausgerechnet’ door de *ik* in de kelder wordt opgesloten. Zo wordt men het slachtoffer van het eigen beschaafde optreden, hetgeen niet ongebruikelijk is in ‘Het behouden huis’. Civilisatie maakt kwetsbaar. Indien het hier al een bewuste vooruitwijzing van de ik-verteller betreft, blijft deze zeer impliciet.

Een kortstondige verplaatsing naar het vertelheden vindt ook plaats bij het wurgen van de vrouw.

Ik drukte mij van haar af, in de hoek, zonder haar aan te kijken. Zij deed niets terug. Ik haalde zelfs geen adem, ik wilde stollen zodat zij zich nooit meer zou kunnen bevrijden. Dat dacht ik, terwijl ik roerloos naar buiten staarde. (p. 108)

De ik-verteller onderstreept in de laatste zin van deze aanhaling zijn verlangen van destijds naar stilstand en durende aanwezigheid in het (toenmalige) heden. Alleen al het feit van deze accentuering achteraf impliceert dat dit een illusie is gebleken.

De ik-verteller treedt vooral op de voorgrond in, ruwweg, het eerste dozijn bladzijden van ‘Het behouden huis’, en wel met kennistheoretische opmerkingen.³ Hij laat zich uit over het kennen van de werkelijkheid, inclusief de andere mensen en zichzelf, en de diensten die de zintuigen daarbij bewijzen. Een eerste voorbeeld, ontleend aan een gesprek met de Spanjaard. De *ik* heeft hem in telegramstijl zijn voorgeschiedenis uit de doeken gedaan.

Ik keek naar hem zonder iets op te merken. Ik zou nu zelfs nog niet weten wat voor kleur ogen hij had. Ik keek naar hem zoals je meestal naar anderen kijkt: zonder werkelijk iets van ze af te weten, door gebrek aan bewijs gedwongen aan te nemen dat zij wel ongeveer hetzelfde zijn als je zelf bent. – Woorden zijn niet anders dan de luchtstromingen in een hermetisch afgesloten kamer die niets wezenlijks veranderen, evenwichten onophoudelijk herstellen zonder ze ooit te hebben verstoord. (p. 88)

Merkwaardig is de tweede zin, waaraan de vooronderstelling ten grondslag ligt dat op het moment van vertellen, dus naderhand, meer kennis van het uiterlijk moet kunnen bestaan dan op het moment van waarnemen. Dit laat zich slechts begrijpen, als de ik-figuur door een later weerzien met de Spanjaard – inderdaad in het verhaal beschreven – de kans heeft gehad zijn observaties aan te vullen. Die mogelijkheid heeft geen resultaat opgeleverd, wat iets zegt over de kwaliteit van het menselijk waarnemingsvermogen.

Vervolgens wordt met zoveel woorden uitgesproken dat kennis van de ander niet mogelijk is. Ook de taal – de protagonist heeft over zichzelf verteld – verandert daar niets aan. De taal is een machteloos medium dat niets uitricht in de werkelijkheid.

Dit blijkt op navrante wijze, wanneer de hoofdpersoon de stokoude en -dove man tracht te redden die zich ophoudt in een aanvankelijk eveneens “hermetisch afgesloten kamer”. Met zijn op maximale sterkte geuite woorden (“Ik gilde dat mijn stembanden er haast van scheurden (. . .)” – p. 117) slaagt hij er niet in de oude man van de nieuwe machtsverhoudingen op de hoogte te brengen. Voor de oude man is het evenwicht nooit verstoord. Met de geschreven tekst, die hij hem ten einde raad ter hand stelt, bewerkstelligt de *ik* een averechtse uitkomst, waarschijnlijk dezelfde als wanneer hij zich van enig initiatief had onthouden: de oude man wordt opgeknoopt.

Het verband dat via het aforisme over de woorden gelegd kan worden met de aquariumkamer is wel zeker niet te voorzien door de verteller, doch toe te schrijven aan het organisatievermogen van de abstracte auteur. Het betreft geen geïntendeerde, uiterst bedekte toespeling op latere gebeurtenissen, afkomstig van de verteller, maar een door de abstracte lezer gelegd verband.

Tot dezelfde bevinding leidt de volgende passage en speciaal de eerste zin daarvan.

In een kamer geheel met spiegels bekleed, daar zou ik altijd in kunnen blijven zonder mij ooit te vervelen, als Robinson Crusoe op zijn eiland. Wie alleen denkt, heeft maar half contact met zichzelf. Zien is meer waard, zien is alles. Zichzelf zien als een ander zou redding betekenen, maar altijd blijf je aan de verkeerde kant. (p. 95)

Zonder dat de ik-verteller het beseft, geeft hij een signalement van de oude man temidden van de spiegelende ruiten van zijn aquaria, op zijn manier een eiland bewonend, omringd als hij is door water en vissen (vgl. p. 111).⁴

Lijkt het zojuist besproken fragment op bladzijde 88 nog enig optimisme toe te laten inzake zelfkennis, dit houdt nu niet langer stand. De mens kan zichzelf niet van buitenaf gadeslaan, zoals hij een ander persoon waarneemt. Waarnemende en waargenomen persoon zijn in één gestalte verenigd. Daardoor blijft de mens verstrikt in subjectieve gedachten over zichzelf.⁵ Wie in de spiegel kijkt, ziet alleen zijn afbeelding. Het is onmogelijk de plaats van het spiegelbeeld in te nemen en het origineel te observeren: “altijd blijf je aan de verkeerde kant”.

Vandaar de negatieve uitkomst, als de ik-figuur, schoon gewassen, in de spiegel kijkt: “Ik ontdekte niets” (p. 96). Een resultaat dat gelijk is aan dat na de observatie van de Spanjaard: “Ik keek naar hem zonder iets op te merken” (p. 88). Zelfkennis bestaat evenmin als kennis van de ander.

Intussen vergemakkelijkt deze slotsom de mogelijkheid een nieuwe identiteit aan te nemen. “Wat ik had beleefd, was verdwenen zonder tekens achter te laten” (p. 96). Er bestaat geen overeenstemming tussen de voorstelling die het ge-

heugen produceert en wat aan het uiterlijk empirisch waarneembaar is. Het herinnerde valt daardoor niet op zijn juistheid te toetsen.

Toegepast op de vertelsituatie van 'Het behouden huis' voert deze kennistheoretische stellingname tot de conclusie dat ook voor het relaas van de ik-verteller geen evidentie bestaat. Gevolg is dat de novelle zichzelf als het ware uitholt. Nergens blijkt dat de ik-verteller zich deze consequentie realiseert.

Nogmaals terug naar het gesprek met de Spanjaard, nu naar het slot daarvan. De mannen wisselen informatie uit over hun bezigheden in vreedstijd. De Spanjaard is "Yesero", een woord dat voor de ik niets betekent.

Ons gesprek moet hier ongeveer geëindigd zijn, ik herinner mij heel goed dat we elkaar niet gezegd hebben hoe wij heetten. Als ik later aan hem dacht, dacht ik aan 'die yesero'. Ik heb het nu in een Spaans woordenboek opgezocht, het betekent gipsbrander. — Een beroep waarvan je nooit vermoed zou hebben dat het bestond, waarvan je niet begrijpt wat het inhoudt. (p. 88-89)⁶

Het gesprek eindigt met wat voor de ik-figuur slechts een constellatie van klanken is, waarvan de betekenis hem tot aan het moment van vertellen klaarblijkelijk niet heeft geïntrigeerd. In de situatie van toen stond een denotatum, i.c. de Spanjaard, naast een onbekende naam (yesero). Daardoor ontstond "een nieuw begrip" (p. 88) dat door zijn onverbindbaarheid met andere, vertrouwde begrippen de werkelijkheid niet volgens een courant patroon ordent, zoals een begrip als oorlog doet, maar partieel reduceert tot iets wat even vanzelfsprekend als betekenisloos is.

Blijkens de slotzin van het citaat laat die betekenis zich evenmin achteraf aanbrengen, daar zij in de taal niet vervat blijkt te zijn.⁷ Het verleden blijft eens te meer onvatbaar voor de retrospectief vertellende protagonist.

Ik stel een laatste uitwijding van de ik-verteller aan de orde over zintuiglijke waarneming en de aldus verworven kennis. De ik-figuur betreedt voor de eerste maal het huis waarin hij zich zal terugtrekken. De "atmosfeer van het huis" dringt in zijn neus (p. 92).

Sommige doktoren verklaren dat de liefde op het eerste gezicht niet ontstaat door wat er is te zien, maar door wat er geroken wordt. Zo goed weet de mens dat hij een ander niet geloven kan, dat wat gezegd wordt of getoond, nooit overtuigt. Geur, de zwakste werking op afstand, door parfum te verdringen maar nooit te verslaan, kan niet huichelen omdat hij aan één stuk door opnieuw ontstaat. Stank is er altijd, onveranderlijk. Stinken is het enige dat de waarheid spreekt. (p. 92)⁸

Uiteraard wordt hier te verstaan gegeven dat de hoofdfiguur liefde opvat voor het huis. Het vertoont, naar later zal blijken, vrouwelijke trekken. Deze samenhang is de ik-verteller bekend.

Met minder zekerheid durf ik dit te zeggen van de tweede zin. Het is onbeslisbaar of de ik-verteller het verband ziet met de oude man, aan wie, zonder dat hij overtuigd wordt, zowel iets gezegd wordt als getoond.

Het vervolg van de aanhaling biedt aanleiding tot gerede twijfel dienaangaande. Het is nl. frappant dat de ik-verteller zoveel betrouwbaarheid toekent aan de geur. "Stinken is het enige dat de waarheid spreekt". In het verleden heeft de geur hem geenszins tot baken gediend. Anders dan zijn kat, bevroedde de hoofdfiguur niet wat zich in de afgesloten kamer bevond.

Hij mauwde en stootte met zijn kop tegen de deurpost. Ik liet mij vallen op handen en voeten om te kijken of er een kier was boven de drempel. Er was wel een kier, maar ik kon niets ruiken van wat de kater rook. (p. 101)

Stank mag er dan altijd en onveranderlijk zijn, iets wat de ik-figuur waarlijk obsedeert, hij moet wel opgemerkt worden om zijn waarheid te kunnen meedelen. En daaraan heeft het in het verleden nu juist geschort, zonder dat de ik-verteller daaruit in het heden lering trekt.

Fens (1966²) karakteriseert de situatie waarin de hoofdfiguur zich in het begin van de novelle bevindt, als volgt: "de verbindingen met het verleden zijn afgesneden, verbindingen met het heden zijn er niet" (p. 86). Deze door ontberingen en communicatieproblemen veroorzaakte gesteldheid werkt door in de optiek van de ik-figuur, die kwantitatief in 'Het behouden huis' domineert. Desintegratie, twijfel aan de echtheid van de werkelijkheid en, daarmee samenhangend, de eigen existentie kenmerken de wijze waarop de belevende ik waarneemt. Een sfeer van vervreemding, ja zelfs van magie,⁹ beheerst daardoor de novelle.

Reeds in de openingsalinea van het verhaal is de afwijkende manier aanwijsbaar waarop de ik-figuur de werkelijkheid percipieert.

De grote tak, bijna de hele kruin lag ineens onder de boom, zonder dat ik gekraak hoorde. Het was overstemd door de knal uit een kortstondig struikgewas van aardklonten, niet ver bij de boom vandaan. (p. 85)

Zonder merkbaar besef van of vraag naar de oorzaak registreert de ik-figuur dat een deel van de boom, die hij blijkens het bepaalde lidwoord in het oog gehouden heeft (Fens 1964, p. 23), "ineens" op de grond ligt. Er wordt geen causaal verband gelegd met "de knal uit een kortstondig struikgewas van aardklonten". Dit beeld treedt in de plaats van en wordt niet herleid tot een vertrouwdere beschrijving van de werkelijkheid: opspattende aardkluiten door een inslaande granaat of bom. Kortom, de realiteit doet zich aan de protagonist voor als een verzameling losse fragmenten van zeer diverse aard en duur. Het is in de eerste alinea zelfs nog niet duidelijk dat het oorlog is.

Later in het verhaal, als de ik-figuur in de badplaats bewust tracht te ontsnappen aan de oorlogswerkelijkheid, door zijn geheugen op non-actief te zetten, cultiveert hij deze optiek.

Zo liep ik langs een lage stenen balustrade waarachter, in de diepte, drie rode tennisbanen lagen. Ik wist niet meer hoe tennis werd gespeeld, ik wist niet wat het net, de witte lijnen, de hoge witte stoel, die zware rol in een hoek, te betekenen hadden. (p. 91)

Onthechting van de actuele werkelijkheid geeft ook de volgende passage te zien, waarin de hoofdpersoon enige rust is vergund.

Er viel een stilte, iedereen die aan de oorlog deelnam, scheen er zijn gemak van te nemen, alsof de oorlog een groot ziek lichaam was, dat een morfine-injectie gekregen had. Het enige wat er gebeurde: een gevecht op grote hoogte tussen drie jagers. Ik keek ernaar, een droog grasje tussen de tanden. Zij trokken een patroon van witte lussen op het blauw van de lucht, zoals reclameschrijvers doen. Het zag eruit of zij het deden om ons te amuseren, enkel daarom. (p. 85-86)

In dit tekstgedeelte wordt al gepreludeerd op de tijdelijke toestand van roesachtige verdoving, waarin de oorlog voor de hoofdfiguur niet zal bestaan en die hij zal beleven in een Kurort. Hij noemt zichzelf daar ook ziek (p. 97).¹⁰

Belangrijker op deze plaats is evenwel dat weer zichtbaar wordt dat de ik-figuur geneigd is waargenomen verschijnselen binnen een ander dan het voor de hand liggende kader betekenis toe te kennen. De ik-figuur uit het begin van de novelle vertoont al een treffende gelijkenis met de denkbeeldige persoon over wie hij fantaseert: "iemand (. . .) die geen geheugen heeft, die aan niets kan denken dan aan wat hij ziet, hoort en voelt. . . voor hem bestaat er geen oorlog" (p. 86).

Het niet hanteren van het interpretatiekader oorlog kan tot desintegratie van de werkelijkheid leiden, maar biedt ook de mogelijkheid tot een ander, vaak onschuldiger, soort perceptie. Gevechtsvliegers worden dan reclameschrijvers. Een ander voorbeeld levert de volgende aanhaling.

Er begon rook uit de ramen te krinkelen in een heel ander tempo dan het mijne. Een Duitser kwam naar buiten en rende naar de weg. Ik schoot hem neer. Ook een tweede, een derde, een vierde. Zij vouwden dubbel als een vlin-der die wordt opgeprikt, ik stak hen dood met een speld van tweehonderd meter lang. (p. 89-90)

In de eerste zin komt de subjectieve tijdsbeleving van de ik-figuur tot uitdrukking. (Eenmaal in het stadje en het huis zal hij zelfs buiten de tijd leven – zie 3.3.8.). Afstand, ook letterlijk, treft eveneens in de vergelijking van de *ik* met een gigantische vlindeverzamelaar.

Het is, na het voorgaande, te veel gezegd dat de hoofdpersoon pas "zijn totale vervreemding van de zojuist verlaten wereld" ervaart, nadat hij zich in het stadje aan het water heeft gelaafd (Fens 1966², p. 92). Te veel, maar ook te weinig: de onderdompeling markeert de intrede in een ander, een schijnbestaan. Eén van de redenen waarom de badplaats trekken krijgt van het dodenrijk. Ik kom hier nog op terug.

Hiervoor werden in een citaat reclameschrijvers genoemd, scheppers van een verleidelijke schijnwereld. Aan dezelfde reclamesfeer wordt gerefereerd wanneer de ik-figuur de badplaats ziet, waar hij zal pogen het strijdgevoel te negeren.

Vandaar zag ik uit over een klein dal waarin, aan een rivier, een van die stad-

jes lag waarvoor in wachtkamers van stations propaganda wordt gemaakt op gekleurde aanplakbiljetten. Ik had nooit gedacht dat ik er op deze manier een te zien zou krijgen. (p. 89)

De hoofdfiguur doet het toeristische stadje op een wat curieus vakantiereisje aan. De vergelijking met een reclame-affiche suggereert dat het stadje een tegelijk aantrekkelijk en onwerkelijk oord is. Het is inderdaad "bedrieglijk mooi" (Roos 1983, p. 44). Waarmee weer de vervreemding van de realiteit in het geding is.

Nadat de ik-figuur zich in de badplaats, en in het huis, geïnstalleerd heeft, krijgt de onechtheid in de werkelijkheid, zoals door hem gepercipieerd, pas weer reliëf, als zijn bestaan aldaar wordt bedreigd. Dan ziet hij de eigenaar van het huis "als een slordige kleurendruk" (p. 105) en de mond van diens vrouw "als de gelakte papier-maché mond van een mombakkes" (p. 108).

Bij het betreden van het kuuroord – dat aanvankelijk inderdaad een heilzame uitwerking op de ik-figuur heeft (cf. Wolf/Hawkins 1981, p. 396) – kent hij een omgekeerde gewaarwording. Niet de omgeving dient zich nu als irreëel aan, deze keer lijkt de *ik* niet te bestaan.

Twee honden kwamen op mij af, ik stak mijn hand naar ze uit, maar zij renden elkaar achterna en namen geen notitie van mij. Het gaf mij een gevoel of ik dood was, of ik hen wel kon zien, maar zij mij niet. (p. 91)

Ook hier geldt dat deze sensatie zich herhaalt, zodra er inbreuk wordt gemaakt op de kunstmatige existentie van de *ik*. Dan handelt de huiseigenaar of hij niet bestaat (p. 106-107) en ziet de kolonel hem niet (p. 119 en – vooral – p. 121).

Dat de hoofdpersoon zich niet binnen één stabiele werkelijkheid beweegt, schenkt de novelle een magische inslag. In dit verband verdient de beeldspraak aandacht. Hiervoor citeerde ik al een zin, waarin de oorlog wordt vergeleken met "een groot ziek lichaam". Vaker wordt het levenloze, zelfs abstracte, als bezielde voorgesteld. Een mantel die de ik-figuur in het huis aantreft, "praatte zoals de voorwerpen in een detectiveroman" (p. 93) – overigens ook weer een verwijzing naar de schijnwereld ("detectiveroman") die de *ik* is binnengegaan. Het neerstorten van een vliegtuig wordt aldus beschreven.

De ontploffing klonk of de wereld een miljoenvoudig versterkt slikgeluid maakte. Er was voldoening in dat geluid of de aardbol op het vliegtuig had geïmpliceerd zoals een kikker op een vlieg. (p. 87)

Mooij (1983) kent de beelden in 'Het behouden huis' een bepaalde functie toe.

I believe that this imagery may well be regarded as an attempt on the part of the protagonist to take possession, in a roundabout way, of the world from which he has been painfully separated, to appropriate this world after all, to put something of his own in it. But at the same time the imagery illustrates the failure of this attempt, because it merely leads to further duplications, i.e. a series of "as if" constructions, and the like. (p. 58)

Beeldspraak impliceert steeds toeëigening van de wereld, die immers in strikt per-

soonlijke termen vertaald wordt, zoals het loutere feit van de beeldspraak ook weer de scheiding van die wereld doet beseffen. Daarbij zou een, op zijn minst gradueel, onderscheid te maken zijn tussen het beeld dat het vergeleken object vervangt en de vergelijking waarin beeld en object naast elkaar figureren.

De zwakke plek in de redenering van Mooij (1983) is dat hij de inhoud van de gebruikte beelden niet in de beschouwing betreft. Daaronder zijn er die de *ik* een zekere greep lijken te verschaffen op zijn omgeving. De vergelijking van de hoofdfiguur met een reusachtige oprikkers van vlinders, hiervoor besproken, is daar een voorbeeld van. Een overhemd dat de *ik*-figuur in het huis aantrekt, wordt aangeduid als “bros en verrukkelijk als gebak” (p. 96). Het wordt tot een smakelijke traktatie – een indicatie voor de volledigheid waarmee en de primaire wijze waarop hij het huis zal ‘consumeren’.

Er zijn evenwel ook gevallen van beeldspraak die vooral de nietigheid van de hoofdfiguur doen uitkomen in een verraderlijke wereld. De aarde slikt, zoals uit een aanhaling hiervoor blijkt, een vliegtuig in, als een kikker een vlieg. En wat te denken van vergelijkingen als “Het gaf mij een gevoel of ik dood was (. . .)” (p. 91) en vooral “Hij (. . .) liep toen de trap op naar boven, of ik niet bestond” (p. 106). Hier vinden toch uitsluitend de gescheidenheid van de werkelijkheid en de twijfel aan de eigen existentie hun verwoording en is annexatie van de wereld ver te zoeken.

Terug naar de “atmosphere of enchantment” die ook Mooij (1983) in ‘Het behouden huis’ aantreft (p. 54).¹¹ Hij beperkt deze sfeer ten onrechte tot de badplaats, terwijl de ondersteunende verwijzing naar de dieren in de novelle vaag blijft (p. 54). Bezieling van de levenloze omgeving draagt bij tot de magische sfeer, en niet alleen via de beeldspraak. Ter illustratie nog de volgende aanhaling.

De verlaten huizen stonden op het punt in beweging te komen en zich om mij heen te groeperen, zich anbietend als vrouwen in reisverhalen uit Achter-Indië. (p. 91)

De *ik*-figuur bevindt zich in een hem zeer welgezinde, maar wederom fictieve (“reisverhalen”), omgeving.

Naar uit het laatste citaat al kan blijken, wordt de sfeer van betovering in de novelle ook bevorderd door de soms opmerkelijke aansluiting van de werkelijkheid bij de wensen van de hoofdfiguur. Ik werk één voorbeeld uit. Tijdens de al genoemde korte pauze, waarin hij een luchtgevecht gadeslaat, voelt de protagonist de behoefte in contact te treden met de enige in zijn groep, met wie hij enkele woorden kan wisselen. “Ik zou nu met hem willen praten” (p. 87). Nadat één van de vliegtuigen “in een komeet van roet” – een komeet geldt wel als een bovennatuurlijk teken – neergestort is, gaat deze wens subiet in vervulling.

Toen begon een zwarte roetwolk langzaam het uitzicht op de weg te belemmeren. Opeens zag ik door de walm heen de Spanjaard blootshoofds op mij af komen lopen. Het leek of het neergestorte vliegtuig hem hier had gebracht, of hij ongedeerd uit de wrakstukken te voorschijn was gekomen. (p. 87)

De Spanjaard lijkt letterlijk uit de lucht te zijn komen vallen.¹² Hij wendt zich tot de *ik*, zonder dat deze zijn aandacht probeert te trekken, en stelt de vraag die de hoofdfiguur nodig heeft om zich te kunnen uitspreken: “‘Waar vandaan?’” (p. 87).

Ook in een antithetische parallelescène, waarbij weer een vliegtuig betrokken is, verkrijgt de realiteit in de optiek van de *ik*-figuur magische trekken. In dit tekstgedeelte heeft hij de wettige eigenaar van het huis doodgeschoten, om zijn *modus vivendi* te beschermen.

De zon brak weer door over de achtertuin. De katten hadden zich niet verroerd. De man lag voorover in de rhododendrons. Eigenlijk waren alleen zijn voeten te zien. (p. 109)

Uit de waarneming van de *ik*-figuur spreekt het verlangen te kunnen geloven dat alles bij het oude is gebleven. “Er is de schijn dat er niets veranderd is”, geeft Fens (1966²) als commentaar. Ik vestig er in dit verband de aandacht op dat de hoofdfiguur alleen de voeten van de man ziet, d.w.z. diens schoenen. Eerder in het verhaal valt te lezen:

Want schoenen zijn het enige dat iets van een mens bewaart, als hij afwezig is. Een schoen is altijd eender van vorm, al zit er geen voet in. (p. 103-104)

Het zichtbaar zijn van de schoenen is dus geen bewijs voor de aanwezigheid van het lijk, dat voor het overige aan het oog onttrokken is. Het kan de *ik*-figuur niet moeilijk vallen de gewenste toestand in ere hersteld te achten. Dan volgt de antithetische parallelescène die ik aankondigde.

Een viermotorige bommenwerper vloog laag over. De schaduw van zijn vleugel beroerde de voeten van de man als om hem op te lichten. (p. 109)

Fens (1966²) interpreteert deze alinea als een teken dat de oorlog terugkeert (p. 89). Maar dat gaat eigenlijk alleen op voor de eerste zin. In de tweede zin wordt de indruk gewekt dat de dode man als een ongewenst element verwijderd zal worden uit de werkelijkheid van de *ik*-figuur, zoals daar eerder een gewenst element (i.c. de Spanjaard) per vliegtuig werd aangevoerd.¹³

In *Typische Formen des Romans* beschrijft Stanzel (1964) een welbekende stand van zaken in een retrospectief verteld verhaal met een personage-gebonden verteller.

Das erzählende Ich ist seit seinen Erlebnissen, die den Inhalt der Geschichte bilden, innerlich gewachsen, reifer, einsichtiger geworden und vermag nun sein frühreres Verhalten von einem höheren moralischen, religiösen, sozialen oder humanitären Standpunkt zu begreifen und zu beurteilen. (p. 32)

Het zal duidelijk zijn dat deze karakteristiek bepaald niet past op de *ik*-verteller van ‘Het behouden huis’. Dankzij de ordening van de verbeelde wereld is de abstracte lezer in staat te constateren dat de afstand in de tijd tot de vertelde gebeurtenissen de *ik*-verteller geen merkbaar profijt brengt in de vorm van vergroot

inzicht. Ook als hij zich niet conformeert aan de visie van de ik-figuur, wat meestentijds wel het geval is, wordt dit manifest. De ik-verteller doorziet de consequenties van zijn eigen, achteraf gedane uitspraken niet voor de gebeurtenissen waarvan hij verslag uitbrengt. Deze uitlatingen verschijnen daardoor in een ironisch licht of worden zelfs gelogenstraft door de feiten. Het is mogelijk nog verder te gaan en te betogen dat het hele retrospectief vertelde verhaal op losse schroeven gezet wordt door de geconstateerde onmogelijkheid zicht te krijgen op het verleden.

De ik-figuur is vervreemd van de realiteit, die zich gedesintegreerd, ongerijmd en onwerkelijk voordoet, en ook hemzelf nu en dan tot een irrealistische gestalte reduceert. Slechts gedurende het verblijf in het huis heerst er enige stabiliteit.

De abstracte lezer wordt in de positie gebracht dat hij de gevolgtrekking moet maken dat de onmogelijkheid de werkelijkheid te kennen en te beheersen zowel blijkt uit de discrepantie tussen de uitspraken van de ik-verteller in het heden en zijn lotgevallen in het verleden, als uit de optiek van de ik-figuur.

De abstracte lezer van 'Het behouden huis' ervaart dat de verbeelde wereld uitgesproken verraderlijk is. Dit kwam al aan het licht in het voorafgaande en zal keer op keer aan het licht komen bij de behandeling van de thematiek. Ook Roos (1975), die in dit verband spreekt van het "motief van relatieve werkelijkheid", koppelt dit feit aan de verteltechniek.

Die verwagte autoriteit en ordenende optrede wat uit die perspectief van 'n ryper, ervare en herinnerende ek sou kon spreek, word deur die opbou van hierdie motief afgetakel. (p. 79)

3.3. Thematiek

3.3.1. De beginsituatie

De werkelijkheid biedt de hoofdfiguur van 'Het behouden huis' geen enkel houvast, bij ontstentenis van een daarin aanwezige ordening. Op het niveau van de feiten is dit het gevolg van het isolement waarin de ik-figuur zich bevindt. Hij is al vier jaar weg uit Nederland (p. 87); op zijn tocht langs gevangenissen en een concentratiekamp (p. 88) is hij, mede door taalproblemen, steeds meer op zichzelf teruggeworpen. (Deze ontwikkeling zal in de nog te behandelen regressie in het huis tot een climax worden gevoerd).

Hoelang nu al uit Nederland weg, dacht ik, aldoor in andere vreemde landen, overal dezelfde duisternis 's avonds in de steden en dan tenslotte niemand meer met wie ik kan praten. In Duitsland kon ik tenminste nog gesprekken tussen anderen afluisteren. Maar nu was alles wat ik hoorde niets dan puur geluid. (p. 86)^{1 4}

De toestand van vervreemding waarin de *ik* daardoor geraakt is, wordt versterkt door de uitputting en de dorst die hem teisteren.

Zijn positie wordt gespiegeld in het feit dat hij deel uitmaakt van een partiza-

nengroep, d.w.z. van niet geregelde troepen. De eenheid van de ik-figuur wordt daarbij zowel door de Duitsers als door de Russen belaagd (p. 86). Enige stabiliteit is er, resumerend, voor hem in de wereld niet weggelegd.

Vanuit deze situatie gaat de ik-figuur ertoe over zelf een bepaalde ordening te scheppen. Hij legt daartoe zijn werkelijkheidsvisie op aan de realiteit en verdedigt die, als het moet met geweld, tegen elke schending ervan. Het verleden wordt uitgebannen –vgl. de geciteerde fantasie over iemand zonder geheugen – en een radicale beperking tot het heden doorgevoerd. Tot hij daar weer uit verdreven wordt, verschanst de hoofdfiguur zich in een werkelijkheidsconceptie van geheel eigen makelij.

Hoe gaat een en ander in zijn werk en wat is het karakter van die conceptie?

3.3.2. Naar een nieuwe identiteit

Het gesprek met de Spanjaard, het kwam al aan de orde, eindigt in onbegrip. Al eerder in de conversatie ontstaat er distantie tussen de hoofdfiguur en zijn directe omgeving, vertegenwoordigd door zijn gesprekspartner. De ik-figuur zegt “voor het eerst” sinds hij zich “buiten de Duitse invloedssfeer” bevindt: “‘Ik geen communist!’ ” (p. 88). De breuk met de partizanengroep wordt definitief, als de sergeant alleen hem niet toelaat tot een café en hem met een onbegrijpelijk opdracht de stad instuurt; “hij keek mij aan als een vijand” (p. 90).

Meer dan ooit op zichzelf aangewezen trekt de protagonist nu de volkomen verlaten luxe badplaats binnen die hem bij de eerste aanblik zo onwerkelijk en aantrekkelijk was voorgekomen. Op vele manieren wordt vervolgens gesuggereerd dat de *ik* een nieuw bestaan begint. Allereerst is er een soort rituele reiniging (cf. Mooij 1983, p. 61), “‘n doop, ‘n inlywingsritueel” (Roos 1983, p. 52).

Op een hoek hurkte ik bij een slangekop van ijzer die water spoot. Mijn hele hoofd hield ik eronder, het water liep onder mijn kleren over mijn rug. (p. 90)

Het water komt uit “eeuwig lopende kranen” en neemt “al eeuwen” een bepaalde weg (p. 90-91). De ik-figuur lijkt dus te ontstijgen aan de tijdelijkheid en de daaraan inherente wisselvalligheid. Tijdens zijn verblijf in het huis zal hij een durend nu nastreven.

Door het gedrag van twee honden, die geen notitie van hem nemen, bekruipt de hoofdfiguur de gewaarwording dat hij dood is. “Ik kon de gedachte niet van mij afzetten dat zij dwars door mij heen gelopen waren in plaats van langs mij” (p. 91). Hij is een schim geworden die geen fysieke gestalte bezit. Uiteraard wordt daarmee ook iets gezegd over de aard van de werkelijkheid die de *ik* is binnengegaan: deze heeft geen reëel karakter.

Even later ontdoet de partizaan zich van zijn bepakking. Slechts zijn wapens houdt hij bij zich.

De oorlog had nooit werkelijk plaatsgevonden; zolang ik niet gewond was,

was er niets gebeurd. Er waren nooit andere mensen geweest, nooit zolang ik leefde, nergens ter wereld. (p. 91)

Als er geen waarneembaar merkteken is dat aan vroeger herinnert,¹⁵ kan het verleden worden ontkend.

Het afleggen van de oude identiteit wordt voltooid en de aanmeting van een nieuwe vindt plaats in het huis. Weer een indicatie voor de toverachtige ambiance – en ook in dit opzicht aansluitend bij de impressie over de zich als vrouwen aanbiedende huizen (p. 91) – is het welkom dat de *ik* daar wordt bereid. De deur staat open (p. 92), de soep is gaar (p. 93) en een scheerapparaat ligt, “zoals alles, klaar (. . .) op de wastafel (. . .)” (p. 95). De ik-figuur voelt zich direct thuis in het huis; hij beschouwt het van meet af aan als zijn vertrouwde omgeving.

Ik was als een man die iets wat hij teruggevonden heeft, telkens opnieuw be-
tast om weer te voelen dat het binnen zijn bereik is. Mijn zoeken leek in niets
op een onderzoek. Ik wilde alleen maar alles opnemen; ik was niet bang. (p.
93)

Na zich nogmaals gereinigd te hebben, nu van top tot teen en weer met water uit de St. Catharinabron (p. 112) – Catharina = de reine, zuivere –, steekt de hoofdfiguur zich in kleren uit een goed gevulde kast (p. 96). Zijn oude plunje zal hij later herkennen als “de kleren van een vermoorde” (p. 98).¹⁶ Hij verbergt ze in een spiegelkast, dus achter een spiegel.¹⁷ Door de Duitse heroovering van het stadje raakt de ik-figuur ook onvrijwillig geïsoleerd van de partizanen. Als de Duitsers om inkwartiering verzoeken, geeft hij zich uit voor de bewoner van het huis: “‘ik ben de zoon des huizes’” (p. 98). Zijn metamorfose wordt door hen bekrachtigd met de uitreiking van een verblijfsvergunning (p. 100).

Aldus heeft de hoofdfiguur zich een nieuwe identiteit eigen gemaakt. Met het huis beschikt hij over een veilige entourage. De sergeant lijkt hem inderdaad naar “de goede richting” te hebben geduwd (p. 90). “Dit huis zou niet instorten op mijn hoofd” (p. 93). De toekomst zal anders uitwijzen.

Ik zag armzalig dood riet in bossen naar beneden hangen uit de gebroken pla-
fonds die de hemel hadden voorgesteld. (p. 124)

Voorlopig kan de ik-figuur nog de illusie koesteren een betrouwbare, want sta-
biele en controleerbare, omgeving te bezitten, die als zodanig superieur is aan el-
ke visie op de realiteit, c.q. het verleden, noodzakelijkerwijs onbewijsbaar als de-
ze steeds weer zal blijken te zijn.

In een huis weet je alles zeker, omdat je gemakkelijk terug kunt gaan om te
kijken of je je niet hebt vergist. Alleen zijn in een huis waar niemand kan ko-
men om iets weg te nemen of te verplaatsen, het is genoeg om een leven tot
een succes te maken. (p. 96-97)

3.3.3. In het dodenrijk

Mooij (1983) heeft de badplaats aangemerkt als “the realm of the dead, i.e. as a

symbolic representation of the *Jenseits* (the hereafter), the spirit world" (p. 56). Deze karakteristiek is met vele argumenten te onderbouwen; enkele kwamen reeds ter sprake. De ik-figuur bereikt het plaatsje in doodsnood en springend over lijken (p. 90). Daar lijkt hij, na het water gepasseerd te zijn, een gebied binnen te gaan waar de tijd stilstaat en hij zich een schim voelt. De honden die hij ontmoet, zijn herkenbaar als "the traditional guardians at the entrance of the underworld" (Mooij 1983, p. 63, noot 8). Er heerst een vrijwel volkomen stilte en de ruiten van het huis waarop hij toeloopt, glanzen diepzwart (p. 91). De gesnoeide plataan voor het huis lijkt op een galg (p. 92).¹⁸

Na zijn gedwongen vertrek uit Nederland is de hoofdfiguur voortdurend in oostelijke richting gegaan. "Gelopen, aldoor gelopen naar het Oosten" (p. 88). Bij zijn nadering van het huis beweegt hij zich weer in oostelijke richting. De zon gaat achter zijn rug onder (p. 91). De suggestie wordt gewekt dat de ik-figuur het eindpunt van zijn tocht bereikt.

Deze conclusie sluit aan bij wat Mooij (1983) vaststelt.

Finally, we should also keep in mind that the two components of the space in which the action is taking place [de stad en de omgeving van de stad – G.F.H.R.], are *together* essentially different from the place N [= de hoofdpersoon – G.F.H.R.] hails from (Holland, and Western Europe in general). Seen in this light, N's stay in the town is only the climax of a journey that in its entirety may be considered a symbolic passage through the realm of the dead. (p. 56)¹⁹

Ook het huis behoort onmiskenbaar tot het domein van de dood. Mooij (1983) noemt als aanwijzingen o.a. de indruk van de protagonist dat er "een verstenende werking" uitgaat van het water in het bad (p. 94) en, kort daarop, dat hij verandert "in een zwavelgele mummie" (p. 95). Het gaat in beide gevallen, zou ik willen preciseren, om een vorm van conservering, zelfs vereeuwiging, in een nieuw bestaan.

Al vermeld is de vergelijking van het uitgetrokken uniform met de kleren van een vermoorde. Mooij (1983, p. 56) wijst voorts op de neiging tot necrofilie in de betrekkingen met de vermoorde vrouw (p. 114) en de ontmoeting in een droom met de dode moeder (p. 97). Ter afsluiting van deze lange lijst attendeer ik op de hydra's boven het bad (p. 94), mythologische bewakers van de onderwereld.

De droom van de ik-figuur is overigens opvallend voor iemand die al vier jaar van huis is. De moeder die hem verschijnt, is klaarblijkelijk pas dood.

'Maar jij bent immers dood', antwoordde ik, hoewel zij niets had gezegd, 'je zou toch vandaag begraven worden?' (p. 97)

De *ik* lijkt de moeder dood te verklaren, wat enerzijds te begrijpen is als de wens zelfs het verste punt in het verleden (zijn oorsprong) te doen verdwijnen, anderzijds zeker ook opgevat kan worden als het geestelijk uit de weg ruimen van iemand die kan gelden als de rivale van het vrouwelijke en moederlijke huis. Daarover later.

Ik sta nog even stil bij de korte alinea die volgt op de zojuist geciteerde zin.

Ik werd wakker door het gelui van een grote klok. Het kwam uit het binnenste van het huis. De kaars was opgebrand. (p. 97)

De prikkel die de hoofdfiguur doet ontwaken, is kennelijk geïntegreerd in de droom, waardoor de klok die hij hoort luiden getransformeerd wordt tot een doods-klok. Het onheilspellende geluid, vgl. ook de symboliek van de opgebrande kaars, komt uit "het binnenste van het huis". De gedachte aan de afgesloten kamer dringt zich op. De dood van de moeder wordt geassocieerd met de aquariumkamer. Als later de moederlijke beschutting van het huis rond ik-figuur wegvalt, zal dit weer in verband staan met deze ruimte.

Het afleggen van het oude leven en het aannemen van een nieuwe bestaansvorm wordt in 'Het behouden huis' voorgesteld als de betreding van het dodenrijk. Daarmee is gegeven dat de protagonist een eeuwige en onveranderlijke existentie aangemeten krijgt, die echter tevens in hoge mate schimmig is.

Hoewel zulks in een aan verrassende omkeringen en wendingen zo rijke novelle als 'Het behouden huis' geenszins detoneert, is het opmerkelijk dat de luxueuze badplaats de dood representeert, de wereld vol ontberingen daarbuiten daarentegen het leven. Bij wijze van toelichting moge niet alleen de vorige alinea dienen, maar ook het feit dat deze ruimtelijke distributie van dood en leven een oordeel impliceert over de beschaving in het kuuroord.²⁰ Tenslotte zij vermeld dat de "paradisial variant of the nether world" (Mooij 1983, p. 56) niet zonder helse trekjes is. Weliswaar is er volop water en groen in het stadje en stelt het plafond van de salon in het huis "de hemel" voor "met engeltjes van goud" (p. 96), terwijl in de aquariumkamer "paradijssvissen" huizen (p. 116). Maar als zo vaak in 'Het behouden huis' is er een keerzijde: de slangen en de zwavel in het water (p. 90) verwijzen naar de hel.²¹

3.3.4. Droogte en water

Het onwerkelijke karakter van het stadje, een schimmenrijk immers, dient ook gerelateerd te worden aan de wensvervulling die het betekent voor de ik-figuur. Hij snakt naar water; de mate waarin de badplaats zijn behoefte bevredigt, doet aan een fata morgana denken.

Daarmee is een tegenstelling aan de orde tussen droogte (dorst, hitte) en water (lafenis, koelte) die wederom verbonden kan worden met de oppositie tussen de omgeving van het plaatsje en het plaatsje zelf. Deze tegenstelling werd het eerst door Fens (1966²) opgemerkt (zie m.n. p. 91-93) en later door Mooij (1983) geassocieerd met het begrippenpaar woestijn-oase (p. 54).

Materiaal ter adstructie is er te over. Op de eerste bladzijde van het verhaal staat al: "Alleen van dorst al kon ik bijna niet verder. Mijn veldfles was leeg". (p. 85) Droogte en hitte heersen alom.

De zon scheen fel, het had in geen dagen geregend. De gele grond was zo droog dat het door de ontplofende granaten opgejaagde stof niet meer bezonk. (p. 85)

Fantasieën over de boodschap die de vliegtuigen in de lucht schrijven ("Coca Cola") en de wijze waarop de bemanning drinkt, laten uitkomen hoezeer het verlangen naar vocht hem obsedeert.

Naarmate hij dichterbij het stadje komt, verbetert de toestand voor de hoofdfiguur.²² Hij trekt door een wijngaard. "Van tijd tot tijd vergat ik alles en proppte mijn mond vol zure druiven" (p. 89). Eenmaal in de badplaats zal de lufenis gepaard gaan met eenzelfde uitschakeling van het geheugen.

Na in het stadje niet tot de drank in het café toegelaten te zijn, kan hij zich dieper het kuuroord in wel naar hartelust aan water te goed doen. Er zijn "eeuwig lopende kranen" (p. 91) en het huis waar hij zijn intrek neemt, blijkt later een kamer te bevatten die gevuld is met bakken vol water (aquaria).

Bij de eerste nadering van dit onderkomen is er ook volop vochtontwikkeling bij de protagonist. "Het water liep mij om de tanden (. . .)" (p. 92; zie Fens 1966², p. 92). Ook: "Zweet brak mij uit aan de handen (. . .)" (p. 92).

In het huis zelf gaat de ik-figuur kort na zijn aankomst in bad (p. 94). In de volgende tijd zal hij veelvuldig en langdurig in het water vertoeven. "Elke dag bleef ik in het bad liggen, tot de zouten uit het water geheel bezonken waren" (p. 103).

De kelder van het kurhaus, dat in "een nabijgelegen parkje" staat, loopt langzaam onder water.²³ Het stroomt uit de kelderramen en vormt "een slotgracht" rond het gebouw. Uit deze 'eilandpositie' redt de hoofdfiguur een kat (p. 101). Ter vergelijking: zelf is hij vanuit een positie met rondom droogte in veiligheid geraakt.

De tegenstelling tussen droogte en water krijgt een verdere uitwerking, als de bestaansvorm van de protagonist in het huis wordt bedreigd. De huiseigenaar houdt hem nog voor de glazenwasser (p. 105) — die, als bekend, met water werkt —, maar de ik heeft er geen behoefte aan zijn zicht op de buitenwereld te verhelderen, noch zich wel heel letterlijk te laten degraderen tot een buitenstaander. Hij ambieert een verblijf binnenshuis, in een zeer beperkte levenssfeer.

Vooraf bij de confrontatie met de vrouw van de eigenaar spreekt het gevaar dat zij vertegenwoordigt uit een aantal verwijzingen naar de droogte en de hitte. Zij draagt vochtwerende kledij, "een regenjas (. . .), dichtgeknoopt tot haar kin" (p. 107). Over haar valt verder te lezen: "In wolken kwam haar parfum op mij af, als was haar huid witgloeiend en verdampte alles tegelijk" (p. 108). De ik-figuur wurgt haar en kijkt daarbij uit het raam. Ook daar manifesteert zich het gevaar van een terugkeer naar de droogte.

Op de weg reed een van die Duitse vrachtauto's met ratelende ijzeren rupsbanden die eigenlijk bestemd waren geweest voor de woestijn. (p. 108)

De wereld die de partizaan ontvluchtte, dient zich aan, ook in het volgende detail.

Een mus ging zitten op de vensterbank, wipte met zijn staart, vloog weg en had een gulden van gips achtergelaten. (p. 109)²⁴

Hoe nauw de relatie is tussen de omgeving van de stad, waar de partizanen zich

ophouden, en noties als hitte en droogte, blijkt bij hun hernieuwde opmars. "Het leek of de hele omtrek in brand stond", constateert de ik-figuur (p. 114), die zich nu dus op een door vuur omgeven eiland lijkt te bevinden. Korte tijd later verneemt hij van de Duitse kolonel: "De plaats is ingesloten door de bolsjewisten" (p. 114). Omsingeling door het vuur = omsingeling door de partizanen. Als zij het huis in bezit nemen, keert daarmee ook de stoffige beginsituatie van de novelle terug. "In een nevel van stof lag een halve compagnie vechtende partizanen op de vloer" (p. 120).

Tenslotte impliceert de vraag van de Spanjaard bij het weerzien met de hoofdfiguur: "Heb je nog dorst?" (p. 118) – rijkelijk curieus overigens na zoveel tijd – eveneens een verwijzing naar het kurkdroge vertrekpunt van de novelle. In het vernielde huis sluit de ik-figuur zo goed mogelijk de kranen (p. 123), zoals hij ze opende bij het betreden ervan (p. 94).²⁵

3.3.5. De aquariumkamer en het huis

Het water waar de ik-figuur zo naar smacht en zich zo genotzuchtig aan overgeeft, is door Fens (1966²) als zijn element aangeduid (p. 92). Mooij (1983) acht deze voorstelling van zaken overtrokken: "N strives after enclosure and petrification as well" (p. 62, noot 6). Deze aanvulling is correct, maar laat onverlet dat de hoofdfiguur, die het water zo is toegedaan, iets van een vis weg heeft. Fens (1966²) citeert het op de ik-figuur te betrekken zinnetje "hij voelt de droge vliezen van zijn keel krimpen" (p. 86) en tekent daarbij aan dat het eerder doet "denken aan een vis op het droge dan aan een mens op het land" (p. 92).

De associatie met een vis is functioneel, vanwege de spreekwoordelijke stomheid van het dier. "Mogelijk was ik het spreken helemaal verleerd," denkt de ik (p. 87). Bij de terugkeer van de partizanen probeert de ik-figuur hun verbaal iets duidelijk te maken. "Als zij mij maar begrepen!" (p. 117) heeft hij kort tevoren bedacht, aldus pogend zijn afwachtende houding van het begin te verruilen voor een actiever optreden tegenover zijn medestrijders.

Op het bordes draaide ik mij om en stak mijn hand op. Ik sperde mijn mond open en schreeuwde. In het Frans, Spaans, Duits, Nederlands: ik maakte zov veel geluiden dat er allicht ook Montenegrijns, Russisch, Servisch, Bulgaars en Roemeens bij is geweest. (p. 118)

Het effect is nihil.²⁶ Zoals hij aan het begin van de novelle de anderen niet verstaat ("Soins begreep ik de bevelen niet eens" – p. 86) – vgl. ook het gesprek met de Spanjaard, afbrekend bij een niet begrepen woord –, verstaan de anderen nu hem niet. Op krachtdadige wijze wordt hij later tot stomheid gedoemd door een stoot met de kolf van een geweer: "ik (. . .) liep met volle mond naar het priël (. . .) Ik spuwde mijn tanden tussen mijn voeten" (p. 121). De protagonist staat letterlijk weer met zijn mond vol tanden.²⁷

Mooij (1983) verzuimt in zijn kritiek op Fens (1966²) de parallel te betrekken tussen de aquariumkamer en het huis (p. 91). Sterker, deze parallel komt bij

Mooij (1979 en 1983) zelfs in het geheel niet ter sprake. Toch ontleent Fens (1966²) hieraan een argument voor de visachtige trekken van de ik-figuur. Op de passage waarin beschreven wordt dat er katten voor het huis liggen (p. 107), geeft hij nl. als commentaar: "Als de ene kat voor de vissenkamer liggen talloze katten voor het grote aquarium met de ene vis" (p. 92). Het huis doet uiterlijk inderdaad wel wat aan een aquarium denken, zoals ook Fens (1966², p. 91) vaststelt: "De ramen bestonden uit ononderbroken spiegelglas (. . .)" (p. 91). Dat de aquariumkamer "a nursery for rare fish" (Mooij 1983, p. 51) is, betekent weer een overeenkomst met het huis, waarin de ik-figuur een kunstmatig leven leidt en daarbij, naar in 3.3.8. zal blijken, terugkeert naar een pril levensstadium.²⁸

De parallel aquariumkamer-huis, waarbij de hoofdfiguur iets visachtigs krijgt en het huis iets aquariumachtigs, kan ook getrokken worden zonder deze consequenties. Dan verschuift het accent naar de gelijkenis tussen de menselijke bewoners van beide ruimten: resp. de oude man en de protagonist. Bij Fens (1966²) is ook deze mogelijkheid te vinden, zij het niet expliciet onderscheiden van de eerste (p. 91). Hij brengt onder de aandacht dat de oude man op een trapje bij een glazen wand van aquaria staat (p. 111), zoals de ik op een ladder tegen de van veel glas voorziene buitenmuur van het huis (p. 104-105). Beiden wordt in deze positie naar hun identiteit gevraagd.

Volgens Dupuis (1976) brengt Fens (1966²) ten onrechte het huis in de vergelijking (p. 89, noot 39). Nadere bestudering van de parallele scènes leert evenwel dat het wel degelijk aquariumkamer en huis zijn die overeenkomsten vertonen. In de aquariumkamer ziet de ik-figuur "lichtglimpen (. . .); licht kwam overal vandaan. Maar het was allemaal afkomstig van één enkele lamp (. . .)" (p. 111). Ook in de tegenhanger van dit fragment is er veel, gereflecteerd licht, dat afkomstig is uit één bron. In de stenen van het huis (cf. Dupuis 1976) glinsteren "miljoenen zonnen kleiner dan speldeknooppjes" (p. 105).²⁹ De ramen van de aquariumkamer zijn donker (er is verduisteringspapier naar beneden gelaten – p. 102), die van het huis "diepzwart" (p. 91).

De parallel aquariumkamer-huis wint nog aan duidelijkheid als de mensen met elkaar vergeleken worden die in deze ruimten huizen. De dove oude man is net zo ontoegankelijk voor signalen uit de buitenwereld als de ik-figuur, de laatste deels met opzet. De hoofdfiguur veinst tegenover een om inkwartiering verzoevende Duitser aan zijn kant te staan (p. 97). De oude man gedraagt zich al even opportunistisch en vleierig jegens de hoofdfiguur – die hij voor een Duitser houdt (p. 112).³⁰ De twee mannen, beiden "geheel alleen op de wereld" (p. 113), klampen zich temidden van een chaotische werkelijkheid vast aan een artificieel evenwicht: de vissen van de oude man leven niet in hun natuurlijke omgeving (p. 112); de positie van de partizaan berust op (zelf)begoocheling. Aan het einde van het verhaal verwacht de protagonist de oude man in het bad te vinden (p. 123), waar hijzelf zo veelvuldig gebruik van placht te maken, te beginnen bij zijn eerste betreding van het huis.

De onderkenning van deze gelijkenis is, behoudens een aantal details waarmee deze geconcretiseerd wordt, niet voorbehouden aan de abstracte lezer. De ik-

figuur herkent kennelijk iets van zichzelf in de oude man. In tegenstelling tot de eigenaar en diens vrouw spaart hij de oude man, die in het huis mag blijven (p. 113). Hij getroost zich zelfs veel, vergeefse, moeite hem uit de handen van de partizanen te redden (Fens 1966², p. 91). Zijn hardnekkige pogingen de bovenverdieping te bereiken (p. 120-123) – via een trap die eerder vergeleken is met “een boemerang” (p. 93) en nu zijn ware aard onthult, door de ik-figuur steeds weer op zijn uitgangspunt te doen belanden – komen eveneens voort uit zijn betrokkenheid bij het lot van de oude (vgl. p. 123).

De oude man belichaamt dan ook in zekere zin het ideaal van de ik-figuur. Hiervoor bleek al dat hij de Robinson Crusoe is, over wie de protagonist mijmert. Voor de hoofdfiguur is hij een heilige, misschien wel goddelijke figuur:³¹ paradijsvissen lijken zijn vingers te kussen (p. 116) en het is alsof hij de ik doopt: “Er vielen druppels van zijn vingers op mijn gezicht” (p. 111). Vol eerbied, “achterwaarts”, verlaat de hoofdfiguur het heiligdom van de oude man (p. 113).

3.3.6. De verontrustende aquariumkamer

Als de ik-figuur voor de eerste maal het huis betreedt en op de afgesloten kamer stuit, wordt direct gesuggereerd dat deze kamer nauw verbonden is met het leven van de ik-figuur.

‘Iemand hier?’ riep ik, terwijl ik met de kolf van het geweer tegen de deurpost sloeg. Ik hoorde alleen mijn eigen ademhaling en tenslotte mijn hartslag. (p. 94)

Het vertrek vormt, in de woorden van Mooij (1983), “the heart of the inner space” (p. 56)

De aquariumkamer is “het onrustverwekkende element” (Fens 1966², p. 91) en “taking possession of it would round off the process of isolation, seclusion and regression” (Mooij 1983, p. 56).

Zover komt het echter niet. Wanneer de protagonist zich van buitenaf toegang tracht te verschaffen tot de afgesloten kamer, manifesteert de eigenaar zich. Dit geschiedt – Fens (1966²) beklemtoont dit (p. 88) – op een treffend ogenblik. De ik-figuur staat op het punt zich het huis volledig toe te eigenen, maar wordt daarvan weerhouden door de echte bezitter, die hem degradeert tot een ondergeschikte van buiten (glazenwasser).

De verschijning van de eigenaar heeft tot gevolg dat de ik-figuur uit zijn eenduidige en vertrouwde werkelijkheid wordt gestoten. Hij ziet de bezitter van het huis, verblind door de zon, “driemaal over elkaar als een slordige kleurendruk” (p. 105). Er zijn “miljoenen zonnen” en de huiseigenaar spreekt “Duits met een accent dat ik niet kende” (p. 105). De enkelvoudige, ongedeelde optiek op de realiteit, kunstmatig ontwikkeld gedurende het solitaire verblijf in het huis, maakt plaats voor een meervoudige, en dus onzekere, die bovendien het irreële activeert van de wereld waarin de ik vertoeft. Ik herinner aan de vergelijking van de badplaats met afbeeldingen op “gekleurde aanplakbiljetten” (p. 89). Conse-

quent lijkt de eigenaar even later het bestaan van de hoofdfiguur te ontkennen. Hij wordt weer de buitenstaander die in de schijnwereld van badplaats en huis niet thuishoort. "Ik bezag hem zwijgend als was hij een film die voor mij werd afgedraaid" (p. 106).³²

Zelfs heeft de ik-figuur de gewaarwording dat het huis menselijke tekenen van herkenning geeft, waar het de huiseigenaar betreft.

De muren hadden geresoneerd toen zijn stem weerklonk, de ogen in de schilderijen hadden zich naar hem toegekeerd: hij was de eigenaar! (p. 106-107)

Bij zijn binnentreden viel de hoofdpersoon indertijd een hiermee contrasterend onthaal ten deel. "Aan de muur hingen geschilderde portretten die geen antwoord gaven." (p. 93)

Ook Mooij (1983) behandelt de terugkeer van de eigenaar (p. 58-59). Hij besteedt geen aandacht aan het onwettelijk worden van de realiteit voor de ik-figuur, wel aan de daarmee gepaard gaande splitsing in zijn kijk daarop. Terecht signaleert Mooij (1983) dat "the notions of doubling and splitting apart" al besloten zijn in de vergelijking die gemaakt wordt, als de protagonist de ladder opklimt (p. 59). "Mijn schaduw volgde mij iets lager, als een aap." (p. 105) Ik geloof bovendien dat de inhoud van de vergelijking significant is: de ik-figuur valt uiteen in een menselijke en een dierlijke helft. Deze componenten vormen tijdens het ongestoorde verblijf in het huis een harmonische eenheid. Dit hangt samen met de, in de volgende paragraaf te bespreken, regressieve ontwikkeling die de ik doormaakt.³³

Aan het eind van de novelle trekt de hoofdfiguur, toegerust met twee foto-toestellen en volledig geaccepteerd door hen, met de partizanen mee. Dit feit betekent "the definitive confirmation of his renewed state of alienation" (Mooij 1983, p. 59). Slechts een dubbelzinnige en indirecte visie op de werkelijkheid zal het deel zijn van de hoofdfiguur.

Zo markant als het ogenblik is waarop de eigenaar zijn opwachting maakt, zo cruciaal is het tijdstip waarop de aquariumkamer geopend blijkt te zijn. De ik-figuur heeft de illusie zijn wankelende orde hersteld te hebben door eliminatie van de indringers.³⁴ Voor de bezittingen die zij meebrachten, toont hij geen belangstelling (p. 109-110). Nadat hij het lijk van de man uit het gezicht gelegd heeft, tracht hij, in weerwil van het onmiskenbaar naderende krijgsgeweld, zijn blikveld bewust te vernauwen.

Hier altijd blijven, dacht ik, hier kan niets gebeuren. Ik zal er niets van merken als de hele wereld verdwijnt, als alleen maar dit huis, dit gras, alles wat ik om mij heen kan zien, hetzelfde blijft. (p. 111)

Direct daarop ontdekt de hoofdfiguur licht in de tot dan toe afgesloten aquariumkamer. Uit zijn reactie blijkt eens te meer dat deze kamer levensgevaarlijk is voor de ik-figuur en zijn artificiële bestaan.

Toen wist ik plotseling dat ik toch aldoor met een dolk in mijn buik had

rondgelopen en die dolk werd nu loodrecht omhooggestoken in mijn hart. (p. 111)

In samenhang met de hiervoor besproken parallel tussen aquariumkamer en huis spreekt Fens (1966²) van "een spiegel-kamer, waarin man en huis karikatuurlijk zichtbaar worden" (p. 91). Dit is zeker juist, zij het ook nog op een andere manier dan de hier bedoelde. Zoals reeds ter sprake kwam, is de aquariumkamer de met spiegels beklede ruimte waar de *ik* naar hunkert, het begeerde domein dat ongeweten dichtbij was, maar tenslotte als ideaal ongrijpbaar blijkt.

3.3.7. Natuur en cultuur

Wanneer de ik-figuur bemerkt heeft dat de aquariumkamer ontsloten is, duwt hij de deur verder open. Dan valt te lezen: "Een kat die ik bezeerde, schreeuwde" (p. 111). De kat, van de protagonist, is een onbepaald exemplaar geworden dat bovendien door hem pijn wordt berokkend. Er manifesteert zich een zekere afstand tussen mens en dier.

De kat vertegenwoordigt in 'Het behouden huis' het animale instinct. De ik-figuur streeft in het huis een dierlijke levensstaat na, die echter onbereikbaar blijkt. Is de neus van de kat wel scherp genoeg om waar te nemen wat achter de gesloten deur schuilgaat, het reukorgaan van de mens schiet daarvoor tekort (p. 101). Het is ook door het gedrag van het dier, dat "snachts urenlang krijst" en steeds weer gaat "zitten mauwen voor de deur van de kamer" (p. 104), dat de hoofdfiguur het gevaar blijft beseffen dat de aquariumkamer inhoudt.

Volgens Dupuis (1976) beantwoordt de vlucht van de partizaan in het huis "aan een verlangen zich met een primitief dier gelijk te stellen" (p. 36). Hij distantieert zich uitdrukkelijk van Fens (1966²).

Onze interpretatie van dit verhaal wijkt in dit opzicht fundamenteel af van die van Kees Fens, die tussen het slagveld en het huis een contrast ziet en beide polen daarvan met natuur en cultuur gelijkstelt. (Dupuis 1976, p. 36)

Het genoemde contrast komt bij Fens niet zo expliciet aan de orde als uit de weergave van Dupuis zou kunnen worden gelezen.³⁵ Wel legt Fens verband tussen de ik-figuur en zowel de oude man als de Duitse kolonel (p. 88). De twee laatstgenoemden werpen zich op als cultuurhoeders. Toch mag hieraan niet de slotsom verbonden worden dat de hoofdfiguur zich op gelijke wijze in de cultuur verschanst als zijn twee tegenspelers. De drie mannen leggen allen een eigen ordening op aan een chaotische werkelijkheid. Het gemeenschappelijke daarin is de regelmaat en onveranderlijkheid, alsmede de afscherming, ja zelfs ontkenning van de realiteit. De aard van de ordening verschilt evenwel.

Alvorens dit verschil te bespreken, een enkele opmerking bij de door Dupuis (1976) sceptisch beziene ruimtelijke tegenstelling tussen "het huis" (beter: de badplaats) en "het slagveld" (beter: de wereld buiten de badplaats), corresponderend met cultuur resp. natuur. Hij krijgt op dit punt bijval van Mooij (1983), volgens wie de oppositie cultuur-natuur niet gefixeerd is in de ruimte: "Both

components of polarized space represent a certain attitude towards nature (. . .)" (p. 55). Dit klopt, maar het onderscheid mag niet worden veronachtzaamd. De natuur buiten het stadje is woest en dor (p. 85), die erbinnen sterk gecultiveerd: "een slangekop van ijzer" (p. 90); "parkachtige aanleg" (p. 91); er ligt een gazon voor het huis, waarop een plataan staat die "herhaaldelijk geknot" is (p. 91). Steeds vertoont de natuur de sporen van verzorgende mensenhanden, niet in de laatste plaats de "lange rechthoekige Franse tuin" achter het huis (p. 93), een wel zeer gaaf voorbeeld van stylering. Daarin staat ook een zo onnatuurlijk onderkomen als een prieel. In het huis hangen hertekoppen aan de muur (p. 93) en minstens één berekop (p. 99). Gepreciseerd als gecultiveerde natuur en onge-repte, onherbergzame natuur vindt de tegenstelling tussen cultuur en natuur dus wel degelijk haar uitdrukking in een ruimtelijke polariteit.

Terecht stelt Dupuis (1976) vast dat de aquariumkamer de cultuur symboliseert (p. 37). De oude man waakt er, naar eigen zeggen, over "een uniek cultuurgoed" (p. 112). Aan zijn "unieke collectie" heeft hij "tachtig jaar" gewerkt (p. 113).

Het springt in het oog dat de cultuur hier als zeer kwetsbaar naar voren komt. De vissenverzameling berust onder de hoede van een zesennegentigjarige man, is in wezen uitheems (de vissen komen uit Mexico) en ten koste van gigantische inspanningen bijeengebracht (p. 112 en 113). De cultuur is een archaisch en kunstmatig fenomeen, niet organisch voortkomend uit de werkelijkheid en daardoor weinig levenskrachtig.

De cultuur zoals die vertegenwoordigd wordt door de Duitse kolonel, vertoont al evenmin veel vitaliteit. Bij hem gaat de civilisatie op in de rigide gewoonte zich elke ochtend, exact om half zeven, met warm water te scheren (p. 102). Van deze leefregel wijkt hij onder geen beding af, ook niet als het vasthouden eraan absurd wordt, zoals wanneer hij verwacht geëxecuteerd te zullen worden (p. 115) en voordat hij zelfmoord tracht te plegen (p. 119). De cultuur van de Duitse kolonel is verzelfstandigd en verstard, wat ook blijkt uit de monotonie waarmee steeds dezelfde oude muziek op de piano wordt gespeeld: "Für Elise van Beethoven en de Turkse Mars." (p. 100).³⁶

Mooij (1979) vestigt er de aandacht op dat de Duitsers de beschaving representeren, hoewel de novelle in de tweede wereldoorlog speelt (p. 154-155, noot 17). Omkeringen van de gangbare werkelijkheidsvoorstelling zijn kenmerkend voor 'Het behouden huis', waarin de realiteit zo bij uitstek instabiel en onvatbaar is. Bovendien, Mooij (1979) merkt dit ook op (idem), draagt de cultuur van de Duitsers een karikaturaal karakter.

De Duitse kolonel, die prat gaat op zijn strak gereguleerde scheerritueel, houdt slechts een façade op. Dit treedt aan het daglicht, als de protagonist voor de eerste maal met hem praat. "Zijn nek en achterhoofd waren in lange tijd niet geschoren en begroeid met mosachtig wit pluis." (p. 100) De cultuur van de officier verdraagt geen andere dan een frontale aanblik.

Ook hier een beschaving die, voos en verstard als zij is, geen levenskansen heeft, naar bevestigd wordt door de wijze waarop de partizanen er korte metten

mee zullen maken. Mooij (1983) schrijft: “the small town represents a culture doomed to destruction (. . .)” (p. 61). Ook in die zin is de vergelijking met het dodenrijk functioneel.

De cultuur biedt geen bescherming; zij is per saldo gevaarlijk voor de mens. De hoofdfiguur ervaart de aquariumkamer als een bedreiging. De kolonel wordt achter het op zijn bevel aangebrachte slot gevangen gezet, zoals ik al vermeldde. Hij wordt “in het vergulde frame” van de piano opgespannen “als een dierenhuid” (p. 121) – en meer is hij niet. De knotting van de platoon, die daardoor is gaan lijken “op een galg met plaats voor een hele familie” (p. 92), keert zich tenslotte tegen de opdrachtgevers voor deze snoeiwerk. Zij komen aan de familiegalg te bungelen (p. 123).

3.3.8. Een dierlijke en prenatale bestaansvorm

Als de ik-figuur zich vestigt in het huis, probeert hij niet met opzet zich te verschansen in een ten dode opgeschreven cultuur. Hij maakt weliswaar met genoeg gebruik van het warme badwater en van scheergerei, en hij nestelt zich in zachte kussens. Ook in zijn ontkenning van “buitengewone omstandigheden” lijkt hij te voldoen aan de definitie die de Duitse kolonel geeft van een “cultuurmens” (p. 101-102). Niettemin pleit er veel voor de bestaanswijze die de protagonist poogt te praktiseren te bestempelen als dierlijk.

Is zijn isolement voor het betrekken van de woning een kwelling, nadien is hij erg verknocht aan zijn solitaire bestaan. De parmantige prietpraat van de kolonel irriteert hem.

Het kon mij niet schelen wat hij onder cultuur verstond. (. . .) Ik nam mij voor hem te vermijden, iedereen te vermijden. Waartoe zou gepraat dienen? (p. 102)

Het gezelschap van de kat is de ik-figuur genoeg. Hij leeft niet alleen met dit dier, maar ook als dit dier, overeenkomstig zijn eigen overtuiging vooral zijn reukvermogen gebruikend (zie p. 92).

De klerenkasten heb ik helemaal uitgepakt. Zijde, fluweel en bont wierp ik op een hoop. Mijn kat ging er in liggen slapen. Ikzelf kroop er in rond, diep de geuren insnuivend. (p. 103)

Wanneer de schijnwereld van de hoofdfiguur door de partizanen vernietigd is, betekent dit ook dat de kat zich van hem afkeert: “hij blies en krabde mijn hand met zijn achterpoot” (p. 122).

De hoofdfiguur leeft op een verlaagd bewustzijnsniveau.

Ik had behoefte aan geen enkele bezigheid. Meestal was ik op de slaapkamer, in bed, ik werd niet eerder dan 's middags wakker en sliep soms al weer in voor het donker was. Ik deed alleen nog dingen waar ik niet bij hoefde na te denken. (p. 103)

De protagonist beproeft in het nu te bestaan en daarin zijn primaire behoeften te bevredigen.

Dupuis (1976) maakt gewag van "een verenging van de levenssfeer van zijn ik" die weerspiegeld wordt door "de vernauwing van zijn levensruimte" (p. 37). Verkent de ik-figuur bij de eerste betreding het hele huis en wandelt hij in de daarop volgende tijd aanvankelijk nog wel eens in "een nabijgelegen parkje" (p. 100), allengs verlaat hij het huis bijna niet meer en vertoeft hij in de slaapkamer, in bed of in bad (p. 103). (Met de terugkeer van de huiseigenaar en zijn vrouw begint "die omgekeerde reis" (Roos 1983, p. 46): een verwijding van de actieradius.) Elke intellectuele activiteit poogt hij te onderdrukken.

Op medicijnflesjes en poederdoosjes, op zakdoeken en aan de randen van lakens waren namen geschreven die ik niet probeerde uit te spreken. (p. 103)

Buitengewoon heftig is zijn reactie, als hij in een ogenblik van zwakte enkele boeken inziet en daardoor iets te weten komt over de eigenaar van het huis.

Ik wist iets, maar ik wilde juist niets weten, zijn naam niet, niet hoe hij eruit zag, niets! Hij had nooit bestaan, dat was de waarheid! Hij was de indringer geweest, niet ik. Hij zou dood zijn aan het einde van de oorlog, ik zou hier altijd blijven. (p. 104)

Maar toch meldt de eigenaar zich, in de hiervoor al behandelde passage waarin een dierlijke schaduw zich van de ik-figuur afsplitst. Dan wordt hij ertoe gedwongen iets te lezen (p. 105-106), een bezigheid waarbij op zichzelf inhoudsloze tekens volgens een vaststaande code met elkaar in een betekenisvol verband worden gebracht – en als zodanig in miniatuur de wijze waarop de *ik* getracht heeft de realiteit niet te percipiëren. Tot dit moment heeft hij zich teruggetrokken in zijn private bestaanscode.

Het hiervoor beschreven proces, gekenmerkt door bewustzijnsverlaging, verenging van de levenssfeer en veel slaap, laat zich ook karakteriseren als regressief.³⁷ De langdurige verblijven in het bad doen denken aan het vegeteren in de moederschoot.³⁸ Reeds bij het eerste bad fantaseert de protagonist over een verlies aan lichamelijkheidsbesef, dat embryonaal aandoet (p. 94).

Met de regressie tot een ongeborene hangt samen dat het huis door een serie indicaties wordt voorgesteld als een vrouw. Huizen bieden zich aan als vrouwen (p. 91); de ik-figuur is onmiddellijk verliefd op het huis (p. 92), dat vergeleken wordt met een lichaam. "Zolang er in een huis geen stof ligt, leeft het nog, zoals een lichaam niet dood is zolang het transpireert." (p. 93)³⁹ De vondst van een damesmantel doet de *ik* vermoeden dat er een vrouw in het huis is (p. 93). In verband hiermee is het opvallend hoe plotseling de waarschijnlijke bezitster van dit kledingstuk later uit de badkamer (!) opduikt (p. 107).

Het proces dat de protagonist doormaakt, gaat gepaard met een verlies aan tijdsbesef. Op de eerste bladzijde van de novelle raadpleegt hij nog zijn horloge (p. 85); later wordt dit voorwerp nergens meer vermeld (zie ook Roos 1975, p.

36). "Laat in de middag" nadert de *ik* het stadje (p. 89). In het daarvoor beschreven gesprek met de Spanjaard komt een aantal tijdsaanduidingen voor.

Na het contact met het 'eeuwige' water, dat de betreding van het dodenrijk inluidt, wordt het tijdsverloop diffuus:⁴⁰ vgl. o.a. "Zo nu en dan" (p. 100); "Toen ik er nog wat langer had gewoond" (p. 103). De *ik*-figuur treedt buiten de tijd. Bij het binnengaan van het huis heeft hij "alle tijd" (p. 92) en de daar aanwezige voorwerpen "konden er evengoed drie maanden zo zijn als drie uur" (p. 93). Volgens de opgave van de hoofdfiguur heeft hij "maanden" in het huis gewoond (p. 117), maar gezien de beschreven gebeurtenissen zou het ook om enkele weken kunnen gaan (Mooij 1983, p. 54)

In zijn gebrekkige tijdsbewustzijn onderscheidt de *ik*-figuur zich van de oude man en, vooral, van de Duitse kolonel, zoals Mooij (1983) constateert (p. 54).⁴¹ Het enige oriëntatiemiddel in de tijd van de protagonist is in overeenstemming met de aard van zijn levenswijze. Dit blijkt als hij de kat optilt: "ik voelde zijn kleine hart tegen mijn rechter duim kloppen met de snelheid van een horloge" (p. 103). De hoofdfiguur heeft zich een soort dierlijk tijdsbesef eigen gemaakt. Reeds voor hij zijn intrek neemt in de verlaten woning, blijkt hij tot een subjectieve tijdsbeleving in staat. Het betreft nu echter niet vertraging of stilstand, maar versnelling. "Ik bewoog mij niet, maar toch leefde ik honderdmaal zo snel als anders." (p. 89)

Uit zijn schijnwereld gedreven ontmoet de hoofdfiguur de sergeant op hetzelfde punt waar hij hem het laatst heeft gezien, "voor het café dat nu was ingestort. Jazeker, op precies hetzelfde punt." (p. 118) Net als toen (p. 90) doen de partizanen zich tegoed aan sterke drank. Maar nu mag ook de *ik*-figuur meedrinken (p. 118). Hij is dan intussen weer gestuit op de Spanjaard, die later zijn terugkeer in de gelederen van de partizanen met een soort doop bezegelt. "Hij sloeg de hals van een fles en goot de drank over mijn gezicht." (p. 119) De Spanjaard laat hem nogmaals zijn wederwaardigheden tijdens de oorlog vertellen. Zijn relaas krijgt nu echter een ander en gelogen slot. Hierdoor wordt een naadloze aansluiting bij het verleden bewerkstelligd: de episode in het huis wordt a.h.w. ontkend en buiten de chronologische orde geplaatst. "De tijd had de helling niet kunnen nemen en rolde terug." (p. 115)⁴²

Het verlaten van de tijdeloosheid wordt bekrachtigd doordat de *ik*-figuur, voor hij met de partizanen meetrekt, het lijk van de man berooft van zijn "gouden polshorloge" (p. 123).⁴³ Door deze daad wordt de protagonist de denkbeeldige persoon over wie hij dacht na het lijk van de huiseigenaar uit het gezicht te hebben gesleept:

Wie hem vond, zou zich een ogenblik afvragen hoe het gebeurd was, hem beroven, zijn schouders ophalen en misschien nog zorgen dat hij begraven werd. (p. 110)

De diefstal van juist het horloge brengt de hoofdpersoon terug in de tijd en daarmee naar zijn situatie aan het begin van het verhaal (p. 85).

3.3.9. Enkele Freudiaanse kanttekeningen

Ook naar de opinie van Mooij (1983) leidt het verblijf van de ik-figuur in het huis tot "distinct psychological regression, to a narrowing and lowering of the level of consciousness (. . .)" (p. 53). Hij voegt daaraan het volgende toe.

Much of what is happening in this context has strong Freudian overtones: the house, the bath-tub, the clothes, the sloping lawn, the ladder, and finally the fact that some of his teeth are knocked out. (p. 53)

Mooij (1983) laat het bij deze suggestie. Hoe hachelijk het is verder te gaan, demonstreert het artikel van Zickhardt (1975). Behalve interessante vondsten, bevat zijn, in een ergerlijk joviaal stijlje vervatte, Freudiaanse analyse nogal wat speculatieve beweringen. Weerlegging daarvan is moeilijk door de grote algemeenheid en reikwijdte van het Freudiaanse symbolenstelsel.

Toch is het in een behandeling van de thematiek die 'Het behouden huis' beheerst, niet verantwoord de Freudiaanse aspecten van deze novelle te negeren. Ik leg mijzelf twee beperkingen op om het drijfzand van de tegelijk onbewijsbare en onweerlegbare duidingen te ontlopen. Ik bedien mij uitsluitend van zeer bekende symbolen, die een vaste betekenis hebben en hanteer eerdere interpretatieve bevindingen als toetssteen.⁴⁴

Hiervoor is aangetoond dat het huis voor een vrouwelijk lichaam staat. Dit strookt met de Freudiaanse symboliek, volgens welke een huis het menselijk lichaam representeert.⁴⁵ Een huis met balkon en vooruitspringende gedeelten is daarbij, het zal niet verrassen, de vrouwelijke variant. En ziedaar, het huis heeft "een balkon over de hele breedte" (p. 91).⁴⁶ Dat het verblijf in de badkuip ook in Freudiaans opzicht een terugkeer naar het prenatale stadium betekent, sluit hierbij uitstekend aan, alsook de rol die de ik-figuur in het huis voor zich opeist: die van zoon des huizes. Deze zelf gekozen positie markeert de afhankelijkheid van de ouders. Consequent wordt de oude man in de fantasie van de protagonist zijn "krankzinnige ongelukkige grootvader" (p. 113).⁴⁷ De laatste spreekt over zijn zoon en schoondochter. Hij zegt dat zij gedood zijn door een granaat, maar de hoofdfiguur weet in meer dan één opzicht beter (p. 112). Niet alleen heeft hij hen zelf vermoord, als psychische realiteit zijn zij niet geëlimineerd.

De identificatie van de huiseigenaar en zijn vrouw kost na het voorgaande weinig moeite: vader en moeder. Zickhardts (1975) veronderstelling dat zij "een rivaliserend broeder- en zusterpaar van de ik" vormen, dat ook rechten op de moederlijke uterus doet gelden (p. 63), dient dus te worden verworpen. Ook al omdat deze duiding op geen enkele manier wordt gesanctioneerd door de tot nu toe geformuleerde interpretatie van 'Het behouden huis'. Dit bezwaar kleeft de door mij geopperde verklaring niet aan, naar dadelijk zal blijken.

De ik verblijft als zoon in de moeder. Hij bezit haar aldus niet volledig. Daartoe instinctief aangespoord (de kat) tracht hij zich haar geheel toe te eigenen. De zoon wil ook man zijn. Het verlangen naar een onbedreigde en onafhankelijke positie in de wereld wordt bijgevolg in een oedipaal kader geplaatst. De zoon

streeft naar geslachtsgemeenschap met de moeder en komt daarbij in botsing met haar officiële bezitter, de vader. In 'Het behouden huis' is dit stramien eenvoudig aanwijsbaar.

Als de hoofdfiguur een ladder beklimt (bekaamd symbool voor de coïtus) om *van buitenaf* in het huis door te dringen, een schroevendraaier en een nijptang (fallische symbolen) in zijn broekzak, verijdt de huiseigenaar zijn poging het zo volledig in bezit te nemen (p. 105). Hij legitimeert zich als de wettige bezitter van de woning (p. 105) en gedraagt zich daar ook naar. "Hij stak zijn hand naar buiten en gooide zijn sigaret in de tuin." (p. 106)⁴⁸ Daarvoor heeft deze vaderfiguur de *ik* laten merken dat hij zich een rol aangemeten heeft die hem niet past: "'Die broek die u daar aan heeft, past u niet goed. Het is precies mijn maat, niet de uwe.'" (p. 106)

Hetzelfde ogenblik waarop de protagonist de vader-figuur uitschakelt – die wrang genoeg juist een soort vredesgebaar maakt –, doemt de andere helft van het ouderpaar op.

De man rookte een sigaret. Zijn arm hield hij omhooggebogen als een V. (. . .) Ik schouderde het geweer. Het hoofd van de man, de korrel en het vizier in één rechte lijn. . .

Er werd gegild, vlakbij, haast aan mijn oor, toen ik het schot afvuurde. (p. 107)

Er wordt een direct verband gelegd tussen het dodelijke schot en de moederfiguur. Zij wordt er vrijwel door opgeroepen, wat iets zegt over het doel dat de aanslag dient.

In de scène die resulteert in haar dood treffen ook weer Freudiaanse elementen, al is voor mij de samenhang hier minder duidelijk dan in het voorgaande. Zo gaat de *ik* met een bajonet (fallisch symbool), die hij speciaal te voorschijn haalt, op haar af. Ruimtelijk wordt gesuggereerd dat hij een bepaalde grens moet overschrijden.⁴⁹ "In langwerpige percelen lag zonlicht op het vloergedeelte dat ik oversteken moest om in de badkamer te komen." (p. 108) Hij heeft moeite met de manipulatie van het 'wapen'. De handelingen van de vrouw zijn onmiskenbaar seksueel geladen.

Het rode vet van een lippenstift stak uit een gouden buisje dat zij in haar hand hield. Zij schoof het erin met haar duimnagel en stak het in haar tasje, zonder te kijken, zonder het tasje te sluiten. (p. 108)

Na de moord op de vrouw handelt de *ik*-figuur alsof hij haar dood ontkent: "(. . .) haar tasje zette ik in een stoel, als had zij daar gezeten en was zij even opgestaan" (p. 110). Even daarvoor toont hij al piëteit met haar door te pogen het dode lichaam te verfraaien. "Zo mag zij er niet uitzien, dacht ik." (p. 109) De vermoorde vaderfiguur kan op geen enkel mededogen rekenen.

Veelzeggend is vanzelfsprekend dat de hoofdfiguur de vrouw naast zich in het echtelijk bed legt (p. 109; vgl. ook p. 114), onder haar rok voelt en de nacht met haar doorbrengt (p. 114).

De volgende dag zal de ik-figuur tegenover de Spanjaard opgeven van de vrouw die hij bezit, daarbij verzwijgend dat zij dood is (p. 118).

Samenvattend wil ik concluderen dat de pogingen van de hoofdfiguur een eigen werkelijkheidsconceptie te bemachtigen en te handhaven ook in Freudiaanse, d.i. hier oedipale, zin zijn te verstaan. Het streven naar een autonome visie op de wereld impliceert een strijd met de vader om de moeder. Ook hier slaagt de ik maar zeer ten dele en dan nog kortstondig. Hij weet de vaderlijke rivaal uit de weg te ruimen, maar de moeder valt hem slechts dood in handen. Zoals alles wat hij aan verlangens weet te verwerkelijken, getekend is door de dood (zie 3.3.3.).

De terugkeer van de huiseigenaar, precies op het moment waarop de hoofdfiguur de inbezitneming van het huis probeert te voltooien, noemt Mooij (1983)

(. . .) an exceedingly curious coincidence. The impression is given that N has broken the crucial taboo, and has now called his punishment down upon himself, a punishment leading to his renewed banishment from this 'garden of Eden' and to his teeth being knocked out. (p. 57)

Het door Mooij niet nader omschreven taboe kan het oedipale zijn. Dan wordt het uit de mond slaan van de tanden, eerder al geïnterpreteerd als een monddood maken van de ik-figuur, een Freudiaans symbolische dimensie verleend. Het verliezen van de tanden is een zeer bekende verzinnebeelding van de castratie. straf voor het begeren van de moeder en het naar de kroon steken van de vader. Onmachtig trekt de hoofdfiguur met de partizanen mee.

Van de vaderlijke autoriteit heeft de protagonist zich niet kunnen losmaken. Taalt hij aanvankelijk niet naar de bezittingen die deze bij zich heeft, voor zijn vertrek met de partizanen maakt hij zich behalve van zijn uurwerk ook meester van zijn dubbelzinnige optiek (de twee fototoestellen).

3.4. Besluit

De verteltechniek van 'Het behouden huis' weerspiegelt de kern van de thematiek: de onmogelijkheid voor de mens de chaotische werkelijkheid tot een solide bestaansvorm te ordenen. Anders dan in veel retrospectief vertelde verhalen met een personage-gebonden verteller valt het standpunt van de ik-verteller niet samen met dat van de abstracte lezer. De eerste houdt het klaarblijkelijk voor mogelijk verslag uit te brengen over gebeurtenissen in het verleden. Zijn relaas diskwalificeert evenwel zichzelf; daarin doet de werkelijkheid, en m.n. het verleden, zich als principieel ongrijpbaar voor. Even opgrijpbaar als de realiteit is in de optiek van de ik-figuur.

De ordening die de ik-verteller oplegt aan zijn verleden, getuigt van weinig inzicht. Van zijn belevenissen heeft hij niets geleerd. Dit wijst de vergelijking uit tussen in het vertelheden gedebiteerde wijsheden en ervaringen van vroeger. De opinie van de ik-verteller is geenszins superieur aan die van de ik-figuur.

'Het behouden huis' is een novelle over de mens, vertegenwoordigd door een

geïsoleerde partizaan, die vervreemd is van een onwerkelijke realiteit. Deze existentiële situatie probeert hij naar zijn hand te zetten en dusdoende te beheersen door aan de onberekenbare werkelijkheid zijn ordening, zijn strikt persoonlijke waarheid op te leggen. Deze waarheid is, als elke ordening, niet meer dan een produkt van zelfbedrog, maar wordt nochtans met hand en tand verdedigd tegen elke inbreuk die erop wordt gemaakt.

De hoofdpersoon van 'Het behouden huis' bedeeft zichzelf aldus met een nieuwe identiteit. Daartoe neemt hij ook radicaal afstand van de oude. Ter ondersteuning hiervan, alsook van het irrationele (schimmige) karakter dat zijn werkelijkheidsconceptie draagt, wordt zijn tocht naar de ruimte waar deze gestalte krijgt, voorgesteld als een gang naar het dodenrijk.

Om de naar eigen wens herschape wereld te beveiligen, volstaat het niet in het absolute heden te leven, met uitschakeling van het geheugen, doch is ook een solitair bestaan vereist. Door verenging van de levenssfeer, zowel ruimtelijk als cerebraal, wordt bescherming tegen externe storingen bereikt. Dit impliceert een metamorfose tot een wezen met een dierlijke, c.q. prenatale bestaansvorm. Dan is een leven buiten de tijd mogelijk (cf. weer de tocht naar het eeuwige dodenrijk), in harmonie met de directe omgeving en gevrijwaard van gespletenheid of vervreemding.

Deze wijze van bestaan is op den duur onhoudbaar. Tegen de chaotische barbarij van het werkelijke leven moet elke eenduidige en kunstmatige bestaansvorm het afleggen. De beschaving biedt op dit punt geen enkel verweer. Sterker, zij keert zich zelfs tegen de bevorderaars ervan.

Het is de mens niet gegeven zijn eigen lot te bestieren. Tot een dergelijke emancipatie is hij ook op familiaal niveau niet bij machte, zoals de Freudiaanse symboliek, functionerend in een oedipaal kader, te verstaan geeft.

Tenslotte rest de mens niets dan aanpassing aan de horde, een verstrooid leven in de tijd, gekenmerkt door onzekere betrekkingen tot de werkelijkheid, gespeend van elke mogelijkheid tot communicatie en zelfkennis.

De opbouw van de thematiek geschiedt in 'Het behouden huis' via een ingewikkeld netwerk van spiegelingen en symbolen, veelal functionerend binnen de talrijke parallelle oppositierelaties die de novelle kent en die geënt zijn op de ruimtelijke tegenstelling tussen de badplaats en de wereld daarbuiten: water vs. droogte, vrede vs. oorlog, orde vs. chaos, kunstmatigheid vs. werkelijkheid, onbewust leven vs. bewust leven, gecultiveerd isolement vs. nijpende eenzaamheid, dood vs. leven, tijdeloosheid vs. tijdsbesef, dierlijk en prenataal bestaan vs. menselijk bestaan. Het behoeft geen betoog dat deze structurering voor rekening komt van de abstracte auteur, wel opgemerkt wordt door de abstracte lezer, doch slechts zeer ten dele door de ik-verteller en de ik-figuur. Hij mag protagonist zijn in een relaas dat hij zelf vertelt, de betekenisvolle verbanden daarin worden niet door hem aangebracht en evenmin onderkend.

1 Ik noem in chronologische volgorde Fens (1964), Fens (1966²), Bronzwaer (1969), Zickhardt (1975), Roos (1975), Dupuis (1976), Mooij (1979), Wolf/Hawkins (1981), Kuik (1983), Mooij (1983) en Roos (1983)

Fens (1966²) is vrijwel gelijk aan Fens (1964), afgezien van de titel en de inzet bij de bundeling werd de eerste bladzijde weggelaten

Mooij (1983) is in vergelijking met Mooij (1979) bekort en iets anders ingedeeld

Mooij (1983) spreekt m b t Mooij (1979) van "an earlier and somewhat different version" (p 62)

Roos (1983) gaat grotendeels terug op Roos (1975, m n p 41-61).

Ik zal mij steeds baseren op de laatste versies, tenzij de eerdere iets extra's hebben te bieden

2 Roos (1983) stelt een beschrijving van "die vertellersoptrede" (p 43) in het vooruitzicht, maar komt die belofte niet na

3 Mooij (1983) schrijft over de hoofdfiguur "() human consciousness () forms a theme for him to ponder" (p 54) Hij maakt daarbij helaas geen onderscheid naar het tijdstip (verleden of heden) waarop deze overpeinzingen plaatsvinden

4 Ik ga ervan uit dat in het hele geciteerde tekstgedeelte de focalisatie berust bij de ik-verteller Het gebruik van de tegenwoordige tijd, doorgaans gebezigd in de novelle bij interventies van zijn kant, duidt daar op Het is echter niet uitgesloten dat in de eerste zin, en zelfs de hele passage, de ik-figuur subject van focalisatie is In dat geval is het opmerkelijk dat de verteller ook achteraf het verband niet heeft gezien tussen zijn eigen wens en de latere ontmoeting met de oude man De ik-verteller geeft, hoe dan ook, blijk van weinig doorzicht

5 Vgl ook de volgende, inhoudelijk verwante, opmerking van de ik-figuur

Je zou een tweede hoofd moeten hebben om te begrijpen wat dat ene hoofd is, maar ik heb er maar een () (p 110)

6 Zoals uit het voorgaande blijkt ten onrechte, acht Roos (1975) slechts op deze plaats in 'Het behouden huis' een vertellend ik aanwijsbaar (p 30 en p 79)

7 Vgl de hiervoor beklemtoonde futiliteit van woorden

8 Op ondeugdelijke gronden betoogt Roos (1975) dat deze passage voor rekening komt van de belevende ik (p 29-30)

9 Om misverstanden te vermijden, ik gebruik dit woord in de courante woordenboek-betekenis toverij

10 Het verband tussen oorlog en ziekte is ook aanwijsbaar in een zinnetje als "Zwaar kanonvuur hoestte in de verte" (p 99)

11 Ook Roos (1975) spreekt van een "onwerkelijke atmosfeer" (p 72)

12 In de film naar *De donkere kamer van Damokles*, *Als twee druppels water*, komt Dorbeck uit de lucht vallen, aan een parachute nl Het oorspronkelijke scenario voor de film werd vervaardigd door Hermans Zie over de verfilming Delvigne (1974) en De Vries (1984)

13 Door de "schaduw van zijn vleugel" lijkt het zelfs of een engel zich over het dode lichaam ontfermt (vgl ook Zickhardt 1975, p 61)

14 Volgens Dupuis (1976) speelt de novelle in "een niet nader bepaalde oorlog" en is zij "vrij van iedere couleur locale en van elke zinspelende op eigentijdse historische toestanden" (p. 13) In 'Het behouden huis' wordt een existentiële menselijke situatie verbeeld, wat o a af te leiden valt uit de naamloosheid van de hoofdfiguur en de afwezigheid van de uit geschiedensboekjes bekende rolverdeling de Duitsers fungeren, naar zal blijken, als cultuurhoeders De uitspraak van Dupuis (1976) is evenwel te bond Het lijkt geen twijfel dat de tweede wereldoorlog in de novelle woedt, zoals uit legio gegevens valt op te maken de nationaliteit van de strijdende partijen, de concentratiekampen, de verwijzing van de Duitse kolonel naar de eerste wereldoorlog (p 102), de naam Hitler etc

15 Vgl in dit verband de al besproken spiegelscene op p 95

16 Zie Fens (1966², p 87)

17 Vgl Mooij (1979, p 155, noot 18)

18 Vgl Mooij (1983, p 55-56)

19 In de eerdere versie van zijn analyse sprak Mooij (1979) aan het eind van de overeenkomstige passage van "un voyage symbolique aux enfers" (p 147) De verandering is een verbetering naar zal blijven heeft de verblijfplaats van de ik-figuur zowel hemelse als helse trekken Een ambivalentie die essentieel is voor de verbeelde wereld in 'Het behouden huis'

20 Zie paragraaf 3 3 7

21 Zie Mooij (1983, p 63, noot 10)

22 Zie Mooij (1983, p 53)

23 Roos (1983) wijst erop dat het Kurhaus met zijn "vergane weelde" en geteisterd door wateroverlast een prefiguratie vormt van de staat waarin het huis aan het einde van de novelle zal verkeren (p 50)

24 Ook Mooij (1979) attendeert op de beide laatste details (p 155 en 156, noot 37) Ik wijs erop dat het signaal van de mus op het moment zelf voor de hoofdfiguur onherkenbaar is Pas bij het vertellen zoekt de ik-verteller het woord yesero (gipsbrander) op in het woordenboek Maar ook dan ontgaat hem het verband

25 Vgl Fens (1966², p 93)

26 Ook hier valt te denken aan de constatering van de vertellende ik "dat wat gezegd wordt of getoond, nooit overtuigt" (p 92)

27 Zickhardt (1975) wijst op deze voor Hermans typerende reanimatie van een dode zegswijze Hij bederft helaas het effect van zijn vondst door een dispaaraat verband te leggen met "een schrijverschap zonder hoop" (p 61)

28 Vgl ook Bronzwardt (1969) die het bestaan van de partizaan in het huis vergelijkt met "het kunstmatig in stand gehouden, ingekapselde leven in een aquarium" (p 138 139)

29 Vgl ook de weerspiegeling van de, dan ondergaande, zon bij de eerste nadering van het huis (p 91)

30 Abrupte rolwisselingen zijn karakteristiek voor de werkelijkheid van 'Het behouden huis', waarin niets vaststaat, wel in de laatste plaats de identiteit van de personen

31 Vgl ook Zickhardt (1975) die de oude man als God determineert (p 61) Kuik (1983) heeft deze gedachte tot in het onnavolgbare uitgewerkt Hij leest in 'Het behouden huis' talrijke verwijzingen naar vele plaatsen in de bijbel (vgl p 380-381 en 382-383) Deze zijn naar mijn mening alles behalve evident Len enkel voorbeeld De afgesloten kamer representeert volgens Kuik de hemel (p 380) Daar is iets voor te zeggen Deze parallel is voor hem echter aanleiding een geforceerd verband te leggen tussen de beschrijving van kattenogen in de aquariumkamer en een zin uit 'Openbaringen' Vgl "Midden voor de troon en rond de troon zag ik vier Dieren, vol ogen van voren en achter" (Openb 4 6) met "Ik zag zijn ogen te midden van lichtglimpen als in een zwarte grot van steenkool ()" (p 111) Wie nauwkeurig toeziet, kan slechts concluderen dat de vermelding van de ogen de enige, en dus weinig imponerende overeenkomst is

32. Dat de werkelijkheid waarin de protagonist geleefd heeft een schijnwereld is, spreekt uit nog meer indicaties Het pleidooi van de oude man klinkt "of een octopus een bioscooporgel bespeelde" (p 113) Later lijkt hij een toneelspeler te zijn die gesouffleerd wordt "Hij zei het alsof het hem werd voorgezegd" (p 116) Het hoofd van de kolonel steekt door een schilderijlijst (p 120) en over de weergekeerde partizanen valt het volgende te lezen

Zij droegen een heel aantal japonnen over elkaar Hun gezichten waren geveerd Zij hadden zijden kousen die vol gaten en zware rimpels zaten, over hun blote benen gesjord (p 121)

En natuurlijk is er de slotzin, waarin over het huis wordt gezegd "Het was of het ook aldoor komedie had gespeeld ()" (p 124) De hoofdfiguur heeft dan al zelf de bom in het huis geworpen, die hij er in het begin vergeefs zocht Zie ook Roos (1975, p 76-78)

33 Minder waarschijnlijk, want interpretatief niet te plaatsen, dunkt mij de associatie

van de aap met de eigenaar, waar Mooij (1979) van rept (p. 150). In Mooij (1983) komt deze associatie niet meer voor.

34 Hoezeer het leven van de protagonist afhangt van de dood der indringers, komt heel pregnant naar voren bij het wurgen van de vrouw "Hoe meer ik kneep, hoe meer gevoel ik in mijn vingers kreeg" (p. 108).

35. Zie ook Kuik (1983, p. 379), Mooij (1979) neemt eveneens afstand van Dupuis' kritiek op Fens (p. 154, noot 12), Mooij (1983) spreekt zich niet uit

36 De (westerse) cultuur lijkt de kiemen van de eigen ondergang in zich te dragen vgl de mars van de Turken, vanouds bekend als vanuit het oosten oprukkende barbaren. De partizanen zijn overwegend Oost-Europeaanen. Schnl is het contrast met het lieflijke 'Fur Elise'

37. Zie Dupuis (1976, p. 38 en 41).

38 Daar staat de ontwikkeling niet stil, het bad gaat de hoofdpersoon steeds nauwer omsluiten "Het groeide langzaam dicht (. . .)" (p. 103). De "zoon des huizes" (p. 98) lijkt te groeien in de baarmoeder Zijn gewelddadige verdrijving uit het huis, dat daarbij beschadigd wordt, is in dit licht gezien een geboorte. Vgl. ook het schreeuwen van de ik-figuur (p. 118).

39 Zie ook Dupuis (1976, p. 41).

40 Ik ontleen deze term aan Maatje (1974, p. 149-150).

41. Als de bestaansvorm van de hoofdpersoon bedreigd wordt vanuit de buitenwereld, manifesteert ook de daar heersende kloktijd zich weer. Het aanbellen van een Duitse militair neemt hij dan ook waar als "het gelui van een grote klok" (p. 97)

42. De tijd neemt de gedaante aan van het door Sisyphus voortgerolde rotsblok. En Sisyphusarbeid is het wat de ik-figuur verricht.

Fens (1966², p. 90) brengt de zin terecht in verband met de gedachte van de protagonist bij het voor het eerst betreden van het huis "(. . .) zich indenken dit huis, deze heuvel veroverd te hebben als de oplossing van een raadsel (. . .)" (p. 92). Ondanks zijn triomfante-lyke gedachte "ik loste raadsels op met gemak" (p. 95), laat de werkelijkheid zich niet ont-raadselen

43 Zie ook Roos (1975, p. 40)

44 Ik laat daarbij, als niet-psycholoog, in het midden of de ideeën van Freud juist zijn. Evenmin veronderstel ik dat literaire figuren zich gedragen als mensen van vlees en bloed. Wel ga ik uit van de veronderstelling dat Freudiaanse concepten, gelijk de bijbel en de klassieke mythologie, behoren tot het cultuurgoeid waaruit schrijvers en lezers putten. Van Hermans is bekend dat hij bewust Freudiaanse noties verwerkt in zijn literaire creaties. Vgl. ook zijn uitspraak in een interview

Kijk maar in mijn boekenkast er zijn weinig schrijvers die ik zo compleet bezit als Freud. En dan denk je Freud is erkend, elke criticus kent hem. Maar als je dan goed oplet, merk je dat de meesten zijn ideeën niet kunnen hanteren. Ze denken zo gauw dat iets vieux jeu is en hebben het niet in de gaten, als een auteur er gebruik van maakt." (Janssen 1979, p. 95)

45. Ik baseer mij op Freuds *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, opgenomen in Band 11 van de *Gesammelte Werke* (Freud 1944⁶)

46 Zie Zickhardt (1975, p. 63).

47 Ten onrechte typeert Roos (1975) de oude man als "vader des huizes" (p. 38).

48 Vgl "Ik tikte de as af op het tapijt (. . .)" (p. 96). De ik-figuur kent bij deze handeling, zeer veelbetekenend, "innerlijke afkeuring" (p. 96)

49. Mooij (1983) neemt deze passage ook, maar onderneemt geen Freudiaanse interpretatie (p. 63, noot 11)

4. Glas

4.1. Inleiding

Half juni 1951 verscheen er een aflevering van het tijdschrift *Podium*, waarin het eerste hoofdstuk was opgenomen van *Ik heb altijd gelijk*, de roman van Willem Frederik Hermans die het eind van dat jaar zou uitkomen. Deze publikatie in het derde nummer (mei-juni) van de zevende jaargang ging vooral aan het katholieke deel van de pers niet onopgemerkt voorbij. De hoofdfiguur van *Ik heb altijd gelijk*, Lodewijk Stegman, scheldt in het openingshoofdstuk krachtig op de Nederlandse katholieken. Het tumult in de pers zou uitmonden in een proces tegen de schrijver, die in twee instanties werd vrijgesproken.

Het ligt niet in mijn bedoeling de hele affaire nog eens op te rakelen.¹ Wel citeer ik de katholieke criticus Anton van Duinkerken, die op 30 juni 1951 in *De Tijd*, in de rubriek 'Van week tot week', het volgende over Hermans schreef.

Deze letterkundige maakt van het anti-papisme een gloriëtitel voor zichzelf en ontleent hier de vrijmoedigheid aan, zich uit te drukken in bewoordingen, die Julius Streicher zich als anti-semiet niet veroorloofd zou hebben te gebruiken, omdat een laatste restje stijlgevoel hem van hun menselijke onwaarschijnlijkheid en maatschappelijke minderwaardigheid zou hebben overtuigd.

De weinig fijnzinnige vergelijking met de virulente anti-semiet Julius Streicher, de redacteur van het nazistische propagandablad *Der Stürmer*, verschijnt in een merkwaardig licht voor wie de novelle 'Glas' leest. In dit verhaal, geschreven in maart 1953, ongeveer drie maanden nadat het Amsterdamse gerechtshof op 18 december 1952 de vrijspraak bekrachtigde waartoe de rechtbank reeds op 3 april van dat jaar besloten had (Roegholt 1972, p. 191), blijken het nationaal-socialisme en het rooms-katholicisme verwisselbaar in hun hoedanigheid van ideologische systemen. Ik beweer overigens niet dat Hermans 'Glas' bewust concipieerde als een polemisch geschrift. Elke vertrouwde ordening wordt in deze novelle aan het wankelen gebracht. Zelfs begrippen die zo fundamenteel lijken te verschillen als leven en dood worden tot elkaar herleid.

'Glas' wordt verteld door een arts, Teuchert, die werkzaam is in een 'sanatorium' waar identiteitsloze menselijke restanten van de tweede wereldoorlog, tot geen enkele communicatie bij machte, kunstmatig in leven worden gehouden. De inrichting is gevestigd in een kasteel, ver van de bewoonde wereld. Het personeel bestaat uit oorlogsmisdadigers, hoewel de ik-figuur aanvankelijk ontkent iets te hebben misdreven. Hij noemt zichzelf een christen.

De verwickelingen komen op gang, als Teuchert verneemt dat zijn minnares Elena zich seksuele vrijheden veroorlooft met de menselijke stomp die door haar en anderen als de Führer wordt beschouwd. Een poging haar te betrappen mislukt. Wel ontdekt de ik-figuur dat Elena een verhouding heeft met de voortvluchtige nazi Krantz. Hij vermoedt dat ook de directeur zich in haar gunsten mag ver-

heugen. Er ontstaat nu een warwinkel van (vermeende) complotten die de hoofdpersoon met onverwoestbaar optimisme steeds weer pretendeert te doorzien. Hij denkt daarbij steun te kunnen ontleenen aan wat hij zijn systeem noemt glas. Daaronder verstaat hij de schijnbare afwezigheid van iets of iemand, waarvan resp. van wie de aanwezigheid van doorslaggevende betekenis is. Ook tracht hij in de nazi Daumler een bondgenoot te vinden. Hij komt echter tot het inzicht dat juist deze door de politie gezochte misdadiger de oorsprong is van alle conspiraties.

Omwille van de Fuhrer en het vaderschap van het kind dat Elena misschien draagt, vermoordt Teuchert Krantz en de directeur van de kliniek. Bij deze aanslag komen alle patienten om het leven, inclusief de Fuhrer. De protagonist ligt enige tijd ziek.

Na zijn herstel reist de ik-figuur naar Sevilla, waar Elena zich in een klooster heeft teruggetrokken. Hij meldt zich aan als de vader van het kind dat Elena verwacht, maar vindt geen gehoor. Te velen hebben er belang bij dat de Fuhrer het vaderschap toevalt. In de kelder van het klooster treft hij Daumler aan, die zich als monnik heeft verkleed en op een wrak orgel aanhoudend het slotkoor van de Mattheus-Passion ten gehore brengt.

Het is een zonderlinge geschiedenis die in 'Glas' wordt verteld. Daaraan is zeker de rol van de verteller debet, wiens relaas niet uitblinkt door betrouwbaarheid. Hoewel de abstracte lezer dit kan vaststellen, blijft de precieze toedracht van de gebeurtenissen hem verborgen. (4.2.).

In de paragraaf thematiek van dit hoofdstuk (4.3) besteed ik aandacht aan de verschillende ordeningen die de verwarrende werkelijkheid in 'Glas' worden opgelegd. De hoofdfiguur jaagt onvermoeibaar achter de feiten aan, maar moet zijn uitleg voortdurend bijstellen (4.3.1.). Het systeem waar hij prat op gaat, ontpopt zich bij nauwkeurig toezien als een zeer ondeugdelijk instrument: het leidt tot onbetrouwbare resultaten (4.3.2.). Dezelfde vervalsing is ook het effect van de ideologische systemen die in 'Glas' voorkomen. Vooral het rooms-katholicisme en het nationaal-socialisme blijken op dit punt verwisselbaar, iets wat door een ruimtelijke parallel tussen de kliniek en het klooster wordt ondersteund (4.3.3.).

In de slotparagraaf bespreek ik het verband tussen de abstracte lezersrol en de thematiek (4.4.).

4.2 De abstracte lezer

Reeds de openingszin van 'Glas' biedt de mogelijkheid tot een aantal observaties, waartoe ook het vervolg van de novelle bij herhaling aanleiding geeft:

Ik was nog maar twee dagen in dienst van dat sanatorium waar niemand genezen kon, toen er een patient op sterven lag, een bijzondere patient, omdat hij familie had. (p. 127)

De verbeelde wereld van 'Glas' manifesteert zich direct als paradoxaal via de contradictio in terminis: "sanatorium waar niemand genezen kon". Er geneest trouw-

wens wel degelijk iemand: de ik-figuur die als gevolg van zijn aanslag een longontsteking oploopt (p. 148). De arts wordt patiënt. Pas na deze omkering, wanneer een echte longpatiënt het bed houdt, krijgt het sanatorium – hoog in de bergen gelegen, temidden van de zuivere lucht – even echt de bestemming die het tot dat ogenblik slechts in naam had. Maar dan staat de inrichting al op het punt te worden ontruimd. Anders dan de abstracte lezer merkt de retrospectief vertellende *ik* deze samenhang niet op. In weerwil van al zijn pretenties is dit lang niet de enige keer dat de ik-verteller qua inzicht de mindere is van de abstracte lezer.

Het relaas dat de personage-gebonden verteller doet, behelst gebeurtenissen die zich vijf jaar na de tweede wereldoorlog afspelen (p. 133). Waar de ik-figuur in de tussentijd verblijf gehouden heeft, is al even onduidelijk als zijn verblijfplaats op het moment van vertellen. Ook de afstand tussen dit tijdstip en het moment van handeling (1950) is niet te bepalen.

Het terugblikkende vertellen maakt het in theorie mogelijk dat de ik-verteller, achteraf, informatie verstrekt die voor een goed begrip van het verhaalverloop onontbeerlijk is. Een aantal malen wordt deze mogelijkheid benut, o.a. wanneer de geïsoleerde ligging van het sanatorium wordt beschreven.

Het sanatorium, dat als inrichting van vóór de oorlog dateerde, was na een bombardement geëvacueerd naar dit oude kasteel, hoog in de bergen, vijftig kilometer van het dichtstbijzijnde dorp. (p. 128)

De ik-verteller kan ook het optreden van de ik-figuur door commentaar achteraf objectiveren. Hiervan komt in 'Glas' niets terecht. Als de ik-verteller intervineert, is slechts onzekerheid het resultaat, naar uit het volgende voorbeeld blijkt. Elena toont de ik-figuur een verkoelde patiënt en beweert dat hij de Führer is. De reactie van de protagonist:

'Het is nergens aan te zien dat hij de Führer is. Als je mij een ander had aange-
wezen, zou ik er evenveel of even weinig van geloofd hebben als nu'. Ik heb
niet de gewoonte vrouwen precies te vertellen wat ik al of niet geloof. (p. 132)

De ik-figuur beroept zich in de eerste zin op empirische waarneming als bewijs voor de juistheid van een bepaalde uitspraak. Deze degelijkheid – die node gemist wordt in zijn nog te bespreken redenties, de conspiratieve praktijken betreffend van de sanatoriumdirecteur, Krantz en Daumler – wordt ondermijnd in de slotzin. De ik-verteller laat doorschemeren dat hij niet de waarheid spreekt. Wat hij werkelijk gedacht heeft, wordt echter ook de abstracte lezer niet geopenbaard, hoewel de ik-figuur later Elena's mededeling niet in twijfel lijkt te trekken (p. 132). De abstracte lezer hecht weinig waarde aan de betrouwbaarheid van wie toegeeft tegenover de helft van de mensheid gewoonlijk oneerlijk te zijn. De stelling laat zich verdedigen dat de ik-verteller een doorgefourneerd onbetrouwbaar sujet is, ook als hij in zijn kwaliteit van ik-figuur optreedt. Twijfels aangaande zijn betrouwbaarheid rijzen terstond in het begin van het verhaal, en wel in de scène met de stervende patiënt die – een uitzondering – door zijn moeder met

zekerheid is herkend. Zijn naam is nl. op het niet geamputeerde deel van zijn arm getatoeëerd. Een treffende illustratie van Elena's standpunt dat alleen het lichaam de waarheid representeert (p. 130). De patiënt is niet in staat tot enigerlei vorm van communicatie.

Het enige levensteken dat hij geven kon, was het slaan van zijn zieke hart. Soms reikte ik de stethoscoop aan de moeder over, opdat zij tenminste nog iets van haar zoon vernemen zou en niet helemaal vergeefs gekomen zou zijn. Maar ook zij was doof. Zij nam de buis uit haar oor, keek erin, maar vond het doodskloppertje niet dat zij erin zocht. Zij probeerde het nog eens en begon toen te gillen. (p. 128)

Waarom zou de moeder naar "het doodskloppertje" (Van Dale: naam voor twee diertjes die in of op hout een kloppend geluid veroorzaken) zoeken, als zij dit diertje volgens de ik-figuur niet kan horen? Of weet zij niet dat zij doof is? In dat onwaarschijnlijke geval ligt het voor de hand dat de, foutief geïnterpreteerde, afwezigheid van geluid haar overstuurt. Alleen de hoofdfiguur begrijpt dit dan niet. Of is zij in werkelijkheid niet doof en stelt zij vast dat haar zoon is gestorven? Dit is weer in strijd met het feit dat de ik-figuur pas later de dood constateert (p. 128). Vragen en onzekerheden te over, doch geen schijn van bewijs voor de met zoveel aplomb verkondigde mening dat de dove vrouw speurt naar de aanzegger van de dood in een instrument dat – nieuwe paradox – o.a. bedoeld is om het kloppen te beluisteren van het menselijk hart, het levenscentrum bij uitnemendheid.

De stelligheid waarmee de protagonist zijn opvattingen ten beste geeft, wordt ook elders niet gesteund door de feiten die hij verhaalt. De guardias civil voor het klooster in Sevilla beschrijft de ik-verteller als volgt.

Het zijn de vreselijkste politiemannen die er bestaan. Zij bewegen zich bijna niet, alleen hun ogen gaan heen en weer, zij zijn mager en uitgeteerd, hun hangsnorren vallen parallel met de riemen die kruiselings over hun borst lopen naar hun koppels die vol munitie hangen. Zij lijken zo wreed en bedroefd tegelijk, dat niemand hoeft te hopen hen ooit te vertederen. (p. 149)

De daarop volgende curieuze ervaring met de Spaanse burgerwacht logenstrafft dit grimmige beeld.

Ik dacht dat het afgelopen met mij was, toen een van hen naar mij toekwam. Maar hij vroeg alleen of ik het klooster wilde bezoeken. Ik gaf hem geld. Toen maakte hij een van zijn patronentassen open en nam er een flesje wijn uit waar ik een paar slokken van nemen mocht. (p. 149)

Al even onnavolgbaar in zijn oordeel betoont de protagonist zich in het volgende citaat. Hij schetst daar een portret van de fascistische zuster Elena.

Zij was een blonde Italiaanse en haar ogen waren zo blauw als blauw alleen maar worden kan aan een afgrond van bruin. (p. 128)

Vraag: wat is hier de "afgrond van bruin" die Elena's ogen zo blauw maakt?

Toch zeker niet haar politieke overtuiging en evenmin haar, immers blonde, haar. Haar gelaatskleur dus, die diep bruin zal zijn. Maar heeft het er dan niet veel van weg dat de hoofdpersoon spreekt vanuit een vooropgezette opinie inzake de kleur blauw, optimaal tot haar recht komend in contrast met een donkere omgeving? Het blonde haar blijkt geen afbreuk te doen aan de blauwheid. Sterker, waarom zou juist deze haarkleur niet verantwoordelijk gehouden kunnen worden voor het gesorteerde effect? Aldus wordt in een notedop het gezichtsbedrog gedemonstreerd waartoe de perceptie van de werkelijkheid conform enige stelregel – de term systeem dringt zich op – aanleiding geeft.

Argwanend stemt ook de aanvechtbare wijze waarop de protagonist zijn conclusies onderbouwt. Hij fundeert zijn slotsom met de afwezigheid van bewijsmateriaal in een passage over Krantz, van wie de ik-figuur ontdekt heeft dat hij intieme betrekkingen onderhoudt met zijn minnares Elena.

In de loop van de volgende week kwam ik er achter dat Krantz niet van tijd tot tijd een bezoek bracht aan ons sanatorium maar dat hij er woonde. Hij kwam alleen te voorschijn als ik mij op de operatiezaal bevond, en verdween vóórdát ik terugkeerde. Hoe goed ik de kamers in de toren ook onderzocht, nooit kon ik een spoor van hem vinden. Ook in het gedrag van Elena merkte ik niets bijzonders op en ik vroeg niets. (p. 141)

Uit het ontbreken van sporen, ook in de torenkamers, waar de hoofdfiguur met Elena woont, concludeert hij dat Krantz uiterst behoedzaam te werk gaat. Met even veel recht kan evenwel worden besloten dat Krantz het hem toegedichte gedrag niet vertoont. Waar materiele gegevens ontbreken, is de ene duiding de andere waard en tenslotte niet meer dan een slag in de lucht.

Op de protagonist Teuchert, een naam die enige klankovereenkomst vertoont met het Duitse Täuscher (=bedrieger), kan de abstracte lezer dus bepaald niet blind varen. Daarvoor is hij ook te huichelachtig. Als Elena een materialistisch geloof in het lichaam predil t,² is de zich christen noemende hoofdfiguur, die bijgevolg geestelijke waarden erkent, bereid haar waarheid te accepteren, zolang zij hem met haar lichaam fysiek behaagt. “Alleen voor die minuut wilde ik aannemen dat het waar was, wat zij zei”. (p. 130) Door de inhoud van de waarheid die de ik-figuur aanvaardt, alsook door de wijze waarop hij daartoe gebracht wordt, is hier sprake van zelfbedrog in het kwadraat.

Een gaaf staaltje van hypocrisie vormt ook de reactie van de ik-figuur, als hij meent te voorzien wat zijn rivalen met de Führer voorhebben.

Iedereen had dus zijn eigen plannen met de Führer, iedereen, behalve ik, die niets anders gedaan had dan hem genezen, zonder enig bijoormerk. Ik ging naar de kapel, knielde en bad voor Elena, voor de directeur en voor Krantz. (p. 141)

Deze godsvrucht krijgt een wat ander aanzien voor wie weet dat de protagonist de beide laatsten zal vermoorden. “Vrede hebbe hun onsterfelijke zielen”, schroomt hij niet te wensen bij het vernemen van de tijding dat hij in zijn opzet is geslaagd (p. 147).

Door de gestichtsgeestelijke onderhouden over zijn, aanvankelijk ontkende (p. 131), maar nu bekende, misdaden in de tweede wereldoorlog³ – het verbranden van joden om een middel tegen brandwonden te vinden⁴ – is Teuchert boetvaardig gestemd.

Ik antwoordde dat ik het middel tegen brandwonden alleen uit eerbied voor het leven had gezocht, maar dat ik nu inzag dat ik zo ver niet had mogen gaan. Dat ik het nooit meer zou doen, nu Krantz en de directeur dood waren, (p. 148).

De ethische imperatief “eerbied voor het leven” verraadt haar loosheid, doordat zij leidt tot een averechts resultaat: vernietiging van het leven. Het leven wordt gediend door te doden. Net als in de scène met de stervende patiënt liggen leven en dood zeer dicht bij elkaar. De belofte van beterschap is makkelijk afgelegd door wie zijn tegenstanders reeds heeft geëlimineerd. Hij behoeft niet meer in herhaling te vervallen.

De identiteit van Teuchert is onzeker. Hij noemt zichzelf christen (p. 132), maar anderen houden hem voor een communist (p. 135), mogelijk om hem op de proef te stellen (p. 139-140), of een nazi (p. 128-129). De gestichtsgeestelijke bestempelt hem zelfs als “een der vurigste aanhangers van de Führer” (p. 148) – een markante formulering, gezien de aard van de misdaden die de ik-figuur beging. Zelf meent hij: “Glas. . . ik was doorzichtig als glas. Wat ik werkelijk was, kon niemand zien” (p. 140). De identiteit van de hoofdfiguur wisselt, al naar gelang het levensbeschouwelijke systeem dat in hem wordt geprojecteerd. Het waarnemen van de realiteit vanuit bepaalde voorkennis die niet zonder meer toegankelijk is, maar nochtans de waarneming beslissend dirigeert, herleidt de ik-figuur tot een *systeem* dat hij *glas* noemt (p. 138). De overeenkomst met de wijze waarop hijzelf gezien wordt, nl. vanuit een evenmin direct kenbare, bevooroordeelde ideologische optiek, behoeft geen toelichting.

Dat de hoofdfiguur zichzelf met glas vergelijkt, heeft als consequentie voor de abstracte lezer dat die, letterlijk, *door hem* van de vertelde wereld kennis neemt. Het woord “niemand” uit het citaat sluit daarbij de lezer nadrukkelijk in. De protagonist die herhaaldelijk te kennen geeft niet het achterste van zijn tong te laten zien (“ik zei niets terug” – p. 136; “Ik liet niets merken” – p. 144; zie ook zijn reactie op de woorden van Krantz – p. 135), vormt ook voor de abstracte lezer een ongewisse factor. Hij is onoprecht, maakt beoordelingsfouten, beeldt zich waarschijnlijk dingen in en hanteert, gelijk de Führer, “de leugen als wapen” (p. 130). De abstracte lezer weet zich geplaatst tegenover een verward samenstel van gegevens, dat tot hem komt via een onbetrouwbaar intermediair. De kans wegwijs te raken in de verhaalwereld is daardoor vrijwel nihil.

De positie van Teuchert is vergelijkbaar met die van de abstracte lezer. Hij wordt eveneens geconfronteerd met inconsistente informatie, afkomstig van personages die in onbetrouwbaarheid met hem kunnen wedijveren. (Zodat de lezer aan hun uitlatingen weinig of geen steun heeft om de voorstelling van zaken te corrigeren die de ik-verteller geeft). Maar de abstracte lezer ondervindt steun

van de tekstuele organisatie door de abstracte auteur. Daardoor is hij in staat te constateren dat de hoofdfiguur zijn uitzichtloze positie onvoldoende onderkent.

4.3. Thematik

Niet in het minst ontmoedigd door de keren dat hij klaarblijkelijk de plank mislaat, volhardt de protagonist in zijn pogingen de werkelijkheid te begrijpen en gelooft hij daarbij vorderingen te maken. Het ontgaat hem echter dat hij verwikkeld raakt in problemen waarvan hijzelf op de eerste bladzijde de onoplosbaarheid beklemtoont. Laat ik dit toelichten. De protagonist is als arts werkzaam in een instituut waar onherkenbaar verminkte oorlogsslachtoffers worden verpleegd. Tot communicatie met de buitenwereld zullen zij nimmer meer bij machte zijn. Over deze vermiste menselijke afvalprodukten, volstrekt identiteitsloze wezens, verklaart Teuchert:

Vermisten komen terecht in instituten als het onze, waarvan de regeringen uit barmhartigheid het bestaan zoveel mogelijk geheim houden. Want zelfs al zou men geregeld kijkdagen organiseren voor het publiek, zoals in het geval van gevonden voorwerpen wordt gedaan, de mensen zouden hun verwanten onmogelijk kunnen identificeren, dat wil zeggen: maar al te velen zouden ten onrechte menen hun vader of echtgenoot te hebben gevonden. Er zouden woeste gevechten op de zalen uitbreken, evenals in vondelingengestichten geregeld gebeurt. (p. 127)

Isolering van de buitenwereld volstaat niet om de “woeste gevechten” te voorkomen met als inzet een zelf tot passiviteit gedoemde volwassene.⁵ De strijd om de Fuhrer, waarin Teuchert zich niet onbetuigd laat, maakt dit duidelijk. De vervolgens vermelde “vondelingengestichten”, waar vergelijkbare pogingen tot identiteitstoekenning dezelfde onverkwikkelijke taferelen tot gevolg hebben, doen uiteraard denken aan de vergeefse missie van de hoofdfiguur naar Sevilla. Het kind dat Elena daar ter wereld zal brengen, heeft vier potentiële vaders, van wie er nog slechts één in leven is: de hoofdfiguur. Toch valt het vaderschap hem niet toe, wanneer hij het opeist (p. 150). Daarvoor is zowel aan katholieke als aan nazistische zijde de wens te sterk dat de Fuhrer de verwekker is. De belangen van deze twee ideologische systemen dicteren wat de feiten zijn. Anders en algemener gezegd: de menselijke behoefte aan een heil dat het niveau van het stoffelijke te boven gaat, bepaalt de zingeving aan datgene wat van zichzelf geen identiteit bezit. Het zijn identiteitsloze stukken levende materie, resp. een verkoolde klomp mensenvlees en een embryo, die met een Messiasachtige waardigheid worden bekleed.

Maar daarmee ben ik al vooruitgelopen op wat ik als laatste onderdeel van de paragraaf ‘Thematik’ wil behandelen: Ideologische systemen en de werkelijkheid (4.3.3.). Ik begin bescheiden met aandacht te besteden aan het onvermoeibare streven van de protagonist zijn werkelijkheid te doorzien (4.3.1.) en aan zijn overtuiging dat de realiteit, deels, aan een zeker systeem beantwoordt (4.3.2.).

4.3.1. De ongrijpbare werkelijkheid

De actieve betrokkenheid van de hoofdfiguur bij de ingewikkelde reeks gebeurtenissen in en buiten het sanatorium neemt een aanvang, als de directeur van deze instelling hem inlicht over Elena's seksuele escapades met de Führer. Geholpen door de directeur zal Teuchert trachten haar op heterdaad te betrappen (p. 137-138). "Medici spreken uiteraard over de geheimste onderwerpen volstrekt onbeschaamd tegen elkaar", poneert Teuchert in het vertelheden. De openhartigheid van de directeur – over die van de protagonist heb ik het al gehad – kan echter betwijfeld worden, evenals zijn behulpzaamheid. Hij profiteert van Teucherts afwezigheid door de Führer te castreren. Zo interpreteert de ik-figuur althans het nieuwe verband op het onderlijf van de Führer, zijn vertraagde hartslag en het feit dat een aantal zusters vrijaf kreeg (p. 140-141). Het is echter heel wel mogelijk dat de hele castratie slechts berust op inbeelding van Teuchert. Een onweerlegbaar bewijs ontbreekt.

De gang van zaken zoals de hoofdfiguur die voorstelt, roept nog meer vragen op. Wat is bij voorbeeld het motief van de directeur voor zijn vermeende daad? Heeft Elena eigenlijk wel gemeenschap gehad met de Führer? Niemand anders in de novelle weet het. Elena laat zich er niet over uit. Zelfs haar zwangerschap kan de ik-figuur niet met zekerheid waarnemen (p. 144). En alweer vraagt noch zegt hij iets, waardoor de misverstanden intact blijven. Hoe kan de directeur voorzien dat de hoofdfiguur, pogend Elena te bespioneren en daartoe het bed van de Führer in het oog houdend, de absentie van de laatste pas na enige tijd zal opmerken? Als deze tenminste weg is geweest en de protagonist zich niet vergist (p. 140).

Teuchert ontdekt ook een relatie tussen Elena en Krantz (p. 139-140). Deze gaf zich eerder voor communist uit (p. 135), maar wekt nu de indruk dit niet te zijn. Ook ging hij er zonder meer van uit in de ik-figuur een kameraad te kunnen begroeten, wat deze (opnieuw) onweersproken liet (p. 135). Tijdens het rendez-vous met Krantz⁶ beweert Elena dat Teuchert een communist is (p. 139), hoewel zij eerder (p. 131) een nazi in hem zag, waartegen hij inbracht: "(...) ik geloof in Christus" (p. 131). Waarom deze ommezwaai? De protagonist stelt zich deze vraag al evenmin als de reeks die ik in de vorige alinea formuleerde. Het is typerend voor zijn gedrag dat hij daarentegen terstond meent de juist toedracht te kennen.

Ik begreep nu waarom Krantz zich tegenover mij, die ene keer dat hij mij was komen opzoeken, voor communist had uitgegeven. Hij had mij op de proef willen stellen, hij had Elena's bewering willen verifiëren. (p. 140)

Het is echter, strikt genomen, niet eens zeker dat Krantz en Elena over de ik-figuur spraken. Zijn naam wordt niet genoemd, noch is hij anderszins identificeerbaar.

Niet gehinderd door de gebrekkigheid en zelfs tegenstrijdigheid van zijn gegevens trekt de hoofdfiguur zijn conclusies. Deze munten vanzelfsprekend niet uit door houdbaarheid. Zo brengt de wetenschap van Elena's verhouding met

Krantz hem ook tot de overtuiging dat de directeur op Krantz doelde, in plaats van op de Fuhrer, toen hij hem over Elena's praktijken sprak (p. 140). Maar, om slechts één van de vragen te verwoorden die deze gevolgtrekking onmiddellijk weer oproept, welk belang heeft de directeur bij deze misleidende persoonsverwisseling, als hij zijn handen vrij wil hebben met de Fuhrer?

Nadat hij tot de overtuiging gekomen is dat de directeur de Fuhrer ontmand heeft, herziet de ik-figuur zijn conclusie. Volgens hem heeft de directeur als volgt geredeneerd:

(. . .) ik zet hem op wacht bij het bed van de Fuhrer. Daar blijft hij staan om te kijken of Elena komt. Elena komt niet. Dan loopt hij naar het bed en ziet dat de Fuhrer verdwenen is. Wat zal hij het eerst gaan zoeken? De Fuhrer of Elena? Elena natuurlijk. (p. 141)

In werkelijkheid is het echter iets anders toegegaan.

Toen begon ik Elena te zoeken. Ik wist plotseling dat de directeur minder onopgemerkt gebleven was, dan hij had gedacht en dat Elena argwaan had gekregen. Zij had de Fuhrer ergens anders naar toe laten brengen! Waarheen? Naar onze toren! (p. 139)

De hersenactiviteiten van de ik-figuur worden niet beteugeld door het feit dat hij zijn eigen analyse al ontzenuwd heeft, voordat hij deze heeft ontwikkeld. "Voortdurend bouwt hij op onbetrouwbare conclusies voort", schrijft Dupuis (1976) terecht (p. 167). De hoofdpersoon veronderstelt ook dat het in de bedoeling van de directeur gelegen heeft dat hij Elena met Krantz zou betrappen, waarna hij zijn medeminnaar zou doden. Hierop grondt Teuchert de volgende, met veel aplomb gepresenteerde, redenering.

Ik wist waarom hij het had gedaan! Wiskundig zuiver kon ik het afleiden! Ook de directeur was een medeminnaar! Door mij Elena met Krantz te laten betrappen, wilde hij mij hetzelfde doen lijden wat hij geleden had toen hij mij met haar betrapte! Jazeker, hij had eerst Elena met mij betrapt, daarna met Krantz en misschien ook nog met de Fuhrer. Waarom had hij de Fuhrer anders gecastreerd? (p. 142)

De eerste conclusie die de ik trekt, behoeft direct de steun van twee nieuwe assumpties in de vierde zin. In de volgende (voorlaatste) zin wordt de laatste veronderstelling herhaald en zijn twee andere onbewezen bedenksels vervat, terwijl ook een volgorde wordt aangenomen. Het geheel wordt afgerond met een bewijs uit het ongerijmde, waartoe de ik-figuur zich beroept op een feit dat slechts in zijn geest bestaat. Hecht doortimmerd kan het resultaat van Teucherts redeneervermogen niet worden genoemd. Verre van de conclusies af te leiden uit de feiten, laat de hoofdfiguur de conclusies de feiten genereren.

Een en ander weerhoudt de protagonist er niet van steun te zoeken bij de nazi Daumler. Het contact met hem komt tot stand via een caféhouder, "(. . .) van wie ik wist dat hij (. . .) Daumler (. . .) kende" (p. 142) – een nadere verantwoording blijft achterwege. Deze kastelein gedraagt zich hoogst eigenaardig,

wanneer hij de hoofdfiguur naar de plaats van ontmoeting met Daumler heeft gebracht.

Hij ging weg, maar kocht op de tegenoverliggende hoek bij een kiosk een krant, die hij daar ging staan lezen om mij in de gaten te houden. (p. 142)

De caféhouder lijkt weggelopen te zijn uit een slechte spionagefilm. De door de politie gezochte nazi Daumler gedraagt zich even opvallend. Hij bestaat het Teucherts aandacht te trekken door het Duitslandlied te fluiten (p. 142).

In de onbesuisde autorit met de als taxichauffeur vermomde Daumler ("Ik heb deze taxi voor een half uur kunnen lenen, met de pet erbij" – p. 142) wordt de positie van de ik-figuur weerspiegeld.

Het traject dat hij volgde, bestond bijna uitsluitend uit bochten en hij reed met hoge snelheid. Ik werd heen en weer geslingerd als een klepel in een bel. (p. 143)

Voor de protagonist is de realiteit vol onverhoedse wendingen, die hem dwingen in een duizelingwekkend tempo de ene zienswijze voor de andere in te ruilen.

Tot een juist zicht op de eigen positie kan hij evenmin komen, daar hij onvermijdelijk deel uitmaakt van de verwarring, die hij meester tracht te worden, ja, die hij zelf teweeg brengt. De hoofdfiguur hoort de klok wel luiden, maar weet de klepel niet te hangen, omdat hijzelf die klepel is. Op bizarre wijze wordt hier verbeeld dat het de mens niet gegeven is zichzelf in de wereld te objectiveren, door de onmogelijkheid buiten zichzelf te treden.

Na het gesprek met Daumler verlaat Teuchert het inzicht, waarmee hij naar zijn enige potentiële bondgenoot was afgereisd (p. 143). Volgens zijn recent verworven opinie, met even veel verve verdedigd als alle vorige, is Daumler de kwade genius.

En daarmee had ik ook meteen het *plan* begrepen dat Daumler en zijn aanhang tegen mij hadden gesmeed! Ja, ik moest Krantz liquideren en daarna zou de directeur opdracht krijgen mij te liquideren en als hij mij geliquideerd had, zou hijzelf geliquideerd worden door Daumler of door een van diens vrienden die ik niet kende. (p. 144)

De protagonist beraamt vervolgens een aanslag op zowel Krantz als de directeur. Hij weet daarbij opmerkelijk veel te organiseren voor iemand die verkondigt "in het hele sanatorium geen enkele bondgenoot" te kunnen vinden (p. 142). Niettemin weerklinkt er bij de uitvoering van de aanslag één explosie meer dan waarop hij had gerekend.

Toen klonk nog een derde ontploffing, waar alle muren van trilden. Ik had niet geweten dat er brandbare stoffen zoals alcohol, aether en aceton in dat deel van de kelder opgeslagen waren, maar des te beter. (p. 146)

Teuchert lijkt nu te triomferen: twee vijanden schakelt hij uit en daarmee twee mede-minnaars en kandidaat-vaders van het kind dat Elena draagt (p. 143-144). Ik attendeer erop dat van het trio tegenstanders in de kliniek, voor wier zieleheil

de ik-figuur gebeden heeft, alleen Elena door hem wordt gespaard. De strijd die de hoofdpersoon voert, is in ieder geval ook die om het vaderschap van haar kind. Teneinde als vader erkend te worden en Elena uit het klooster te bevrijden, reist hij later ook naar Sevilla (p. 149-150).

In dit verband heeft het zin even stil te staan bij de opmerking die Elena maakt, als de protagonist het wagentje met de Fuhrer erop – “Ik was nu zijn enige eigenaar (. . .)” (p. 146) – naar de ziekenzaal terugrijdt: “‘Zo breng jij je kind in veiligheid?’ ” (p. 146). Weer wordt hier, als op de eerste bladzijde, impliciet de vergelijking getrokken tussen sanatoriumpatienten en (ouderloze) kinderen. Elena kent Teuchert de vaderrol toe. Dit geschiedt, zij het onbedoeld, in meer dan één opzicht, want de Fuhrer is op dit punt zijn enige nog levende concurrent. Feit is dat zijn zorg voor de Fuhrer het af moet leggen tegen de bekommernis om het kind dat Elena verwacht. Een bekommernis die zich overigens wonderwel laat verenigen met die om het eigen hachje.

‘Omhels mij, anders vriezen wij dood. Omhels mij, of wij sterven van kou’. Zij trok mij mee naar het bed van de Fuhrer, het enige waar dekens op lagen. En op dat ogenblik dacht ik dat zij niet ziek mocht worden of doodgaan, dat het kind dat zij verwachtte, misschien noch van de directeur, noch van Krantz, noch van de Fuhrer was, maar van mij. En ik wreef haar warm onder de dekens. (p. 146-147)

De Fuhrer overleeft deze koestering onder zijn dekens niet. Het bericht van zijn dood ontlokt zijn arts het volgende zalvende commentaar: “‘Ik heb hem verzorgd uit eerbied voor het leven, nergens anders om, maar anderen hebben hem willen misbruiken” (p. 148).

Intussen betekent de dood van de laatste rivaal niet dat het vaderschap Teuchert toevalt. Weer misrekent hij zich schromelijk. Elena, die hij ten koste van veel inspanningen tenslotte in Sevilla weet te achterhalen,⁷ meent kennelijk dat haar bezoeker bevreesd is voor vervolging.

Ik dacht dat zij de betekenis van mijn komst misschien niet helemaal begreep en daarom zei ik: ‘Krantz is dood, de directeur is dood en ook de Fuhrer is dood’.

‘Vrees niets’, antwoordde zij, ‘ik blijf hier, ik kom nooit meer terug’. (p. 149)

Alleen uit dit antwoord kan misschien opgemaakt worden dat deze non Elena is. Eigen aanschouwing verschaft hem geen zekerheid, evenmin als in het geval van de Fuhrer (p. 131). “Achter zwaar ijzergas zat een vrouw, die Elena moest zijn, maar ik had de zon in mijn gezicht en herkende haar niet” (p. 149).

Als de hoofdfiguur zijn vaderschapsrechten tegenover de moeder-overste wil doen gelden, ondervindt hij aan den lijve de door hemzelf gesignaleerde problemen met (gedeeltelijk) ouderloze kinderen. De moeder-overste houdt hem voor:

‘Bent u de vader van het kind? Mijn arme heer, als u eens wist hoeveel vaders van kinderen hier verschijnen’. (p. 150)

Even later veralgemeent zij haar uitspraak.

‘Oneindig vele zijn de vaders van het nameloze’, antwoordde zij, ‘als het niet geschreven staat, zal het geschreven worden’. (p. 150)

Wat van zichzelf geen identiteit bezit, kan die naar willekeur worden verleend. De klomp materie die de Führer heet te zijn, bewijst het evenzeer als het kind in de schoot van Elena. Waar de grens van de, uitsluitend stoffelijke, waarheid bereikt wordt, laat de mens niet af, doch begeeft hij zich in metafysische dingen. Wat gewenst wordt, vervangt wat waar is. Woedend moet Teuchert toelaten dat het kind zonder meer aan de Führer wordt toegeschreven.

4.3.2. Werkelijkheid en systeem

Hoewel hij met kracht het tegendeel pretendeert, is het zonneklaar dat Teuchert de realiteit geenszins doorgrondt. Zij blijft voor hem ongrijpbaar. Zijn gedurig bijgestelde interpretaties, steeds weer met ontembare stelligheid naar voren gebracht, schieten onveranderlijk tekort om de feiten, of wat daarvoor gehouden wordt, te verantwoorden.

Niettemin reiken de pretenties van de hoofdfiguur nog verder: hij meent een bepaalde regelmaat in de werkelijkheid te kunnen waarnemen. Dit patroon destilleert de ik-figuur uit de analogie die hij opmerkt tussen het genot dat de sanatorium-directeur puurt uit de gedachte aan de, niemand bekende, vestiging van de kliniek in een grote stad en het genot dat Elena en de *ik* smaken door naakt achter ramen uit te zien over de sneeuw. Teneinde de controleerbaarheid van mijn betoog te waarborgen, zal ik onbekrompen citeren.

Ik vond, toen deze analogie tot mij was doorgedrongen, ook onmiddellijk *het systeem*, de grondslag waarop zowel het genot van de directeur in zijn kliniek op het drukke plein berusten zou, als mijn eigen genot, uitkijkend over de sneeuw. Het was de kwasi afwezigheid van een eigenschap die (integendeel) juist van doorslaggevende betekenis is. Het was *glas*. Doordat glas eruitziet of het niet bestaat, maar ondertussen even goed tegen koude beschermen kan als de dikste muur, daardoor was het zo boeiend naakt ervoor te staan tegenover een landschap dat eruit zag of het overal een verspieder verbergen kon, maar ondertussen nooit door iemand werd bezocht die zou kunnen waarnemen wat Elena en ik deden. In mijn geval zou maar een herder daar moeten verdwalen, in het (toekomstige) geval van de directeur zou maar een bode, op zoek naar een bank, onze kliniek moeten binnenstappen en menen zijn vader te herkennen, zonder benen, zonder armen. (p. 137)

Wat is nu de essentie van de aangename opwinding die Elena, de hoofdfiguur en de directeur ondervinden? Het is de mogelijkheid de werkelijkheid anders gewaar te worden dan zij in feite is. Voorwaarde daarbij is dat het individu op de hoogte is van de tegenstelling tussen schijn en wezen. Elena en Teuchert, naakt in de torenkamer, kunnen zich inbeelden de ijskoude werkelijkheid buiten te ontkennen; de onzichtbare glaswand⁸ draagt zowel zorg voor een onbelemmerd uitzicht op

het sneeuwlandschap als voor een bescherming tegen de daar heersende koude.

De directeur met zijn kliniek "midden in een miljoenenstad, hoog in een gebouw, op het grootste plein" creëert op zijn beurt een illusie, waarin oorlogsslachtoffers niet lijken te bestaan.

Beneden worden effecten verhandeld, mannen en vrouwen gaan 's avonds naar de theaters, taxi's parkeren, hoeren zoeken klanten in het neonlicht van de bioscopen, alsof er nooit oorlog is geweest, ja zelfs of er nooit iemand bloed verliezen kan. (p. 137)

Intussen weet de directeur heel goed dat dit beeld strijdig is met de feiten.⁹

Glas fungeert hier niet letterlijk, maar als metafoor. Het symboliseert het schijnbare niet-bestaan van de wel degelijk bestaande inrichting en haar bevolking. De directeur beschikt (in zijn fantasie) over de kennis die de buitenwereld mist en zich doet gedragen alsof de inrichting en de oorzaken daarvan niet bestaan. Hetzelfde effect lijkt bereikt te zijn met een vestiging ver van de bewoonde wereld. Maar in dat geval is ook het gebouw waarin de kliniek gehuisvest is in de verlaten omgeving door niemand waar te nemen. Temidden van het stadsgewoel is dit gebouw wel zichtbaar; slechts een kennisleemte en de daardoor bepaalde optiek onttrekt de kliniek aan het oog. De mensen weten niet wat zij zien.

Zowel Teuchert en Elena als de directeur worden gefascineerd door de mogelijkheid het aanzien van de materiële werkelijkheid op bedrieglijke wijze te veranderen en deze werkelijkheid aldus kortdurend te ontstijgen.¹⁰ Hun ruimtelijke positie, resp. in de torenkamer en hoog in het gefantaseerde gebouw, onderstreept dit.

Gaat het in de zojuist besproken voorbeelden, overeenkomstig de definitie van de protagonist, om de "kwasi afwezigheid van een eigenschap die (intendeel) juist van doorslaggevende betekenis is", iets anders ligt het met het "naakt" (...) staan tegenover een landschap dat eruit zag of het overal een verspieder verbergen kon, maar ondertussen nooit door iemand werd bezocht die zou kunnen waarnemen wat Elena en ik deden". Glas fungeert hier weer in de figuurlijke zin. Bovendien wordt nu geprofiteerd van het feit dat aan- noch afwezigheid van dit materiaal zichtbaar is. Het betreft hier nl. een omkering van de formule waarin het systeem is vervat. Aan de orde is immers de quasi-aanwezigheid van iemand ("een verspieder") wiens afwezigheid juist cruciaal is. Net als in de wensdroom van de kliniekdirecteur, zijn zij die onder de schijn de werkelijkheid kunnen zien hier potentieel object van waarneming. Daardoor ontstaat het prikkelende besef eventueel ontdekt te kunnen worden.

Het draait constant om de aan- of afwezigheid van kennis betreffende iets wat of iemand die niet zonder meer zichtbaar is. Het al of niet bezitten van deze kennis beïnvloedt de waarneming van de werkelijkheid beslissend. Wie deze samenvatting van het systeem tot zich door laat dringen, zal onweerhoudbaar moeten denken aan de ideologische stelsels die in 'Glas' voorkomen. Daarvoor heb ik de volgende subparagraaf gereserveerd. Ik bespreek eerst de andere gevallen waarin het systeem, al of niet gevarieerd, herkenbaar is.

Op instigatie van de directeur die – door toepassing van het systeem – beweert geconstateerd te hebben dat Elena seksueel verkeer heeft met de Führer, treedt het systeem opnieuw in werking.

Wij spraken af dat hij die avond mijn plaats in de operatiekamer zou innemen en dat ik mij verschuilen zou op de manier waarop het hem gelukt was Elena te bespieden, zonder zelf te worden gezien. Alweer het systeem, maar nu in zijn eenvoudigste klassieke vorm: De zaal zou er uit zien of er niemand was, Elena zou denken dat ik achter de operatietafel stond, en ondersteunen stond ik met mijn neus bovenop de dingen die zij voor mij verborgen wilde houden. Glas. . . alleen door glas zijn dingen waar te nemen, zo afgrijselijk dat niemand erover spreken kan. (p. 138)

De hoofdfiguur zal afwezig zijn, waar hij aanwezig geacht wordt en omgekeerd. Hijzelf is nu de persoon van wie de aan- c.q. afwezigheid van doorslaggevende betekenis is. In zoverre belichaamt hij het glas.

Terzelfder tijd echter is hij degene die de waarneming verricht, mede gedi-geerd door de kennis omtrent zijn onvermoede aanwezigheid. Een opmerkelijke variant dus van het systeem.

Een nieuw aspect dient zich ook aan in de slotzin van het citaat. Het vertrouwen dat de ik-figuur hier uitspreekt in het kijken door glas, een materiaal dat zowel de distantie lijkt te garanderen die voorwaarde is voor een objectieve waarneming als ook doorzichtig is, wordt niet gewettigd door de uitkomsten van de hiervoor besproken gevallen. Glas, al of niet letterlijk opgevat, veroorzaakt daar een vertekening van de werkelijkheid. In de situatie waarvan de sanatorium-directeur droomt bijv., zal pas wie de glasbarrière doorbreekt, d.i. het gebouw binnendringt, de afgrijselijke dingen zien, i.c. de mismaakte oorlogsslachtoffers, waarvan de hoofdfiguur rept.

Het verloop van de poging tot bespieding stelt Teuchert ook in het ongelijk. Turend door het glas van de serre – ook letterlijk is dit materiaal dus weer present – ontsnapt het aan zijn waarneming dat hij een leeg bed observeert dat naderhand mogelijk het verkeerde is (p. 138-139 en 140). De perceptie door glas, in een dubbel opzicht zelfs, is dus niet zo feilloos als de protagonist wil (doen) geloven. Zelfs is hij het slachtoffer geworden van het systeem dat hij dacht toe te passen. De directeur, van wie de ik-figuur opmerkt dat zijn gevoel voor de opwinding die het systeem teweeg brengt sterker ontwikkeld is dan dat van hem, heeft gezorgd voor de quasi-aanwezigheid van iemand (de Führer), wiens afwezigheid van doorslaggevende betekenis is.

De hoofdfiguur opereert weer als verspieder, en lijkt daarin nu sterk op de persoon wiens quasi-aanwezigheid in het landschap hem zo boeide, wanneer hij vervolgens door de ramen van zijn torenkamer Elena en Krantz in een intiem samenzijn betrapt. Of liever, de laatste kan hij pas identificeren, als hij achter de deur gaat luisteren. In figuurlijke zin is het systeem weer aanwijsbaar, naar blijkt als de ik zich in Krantz verplaatst.

Krantz richtte zich op en keek naar de deur waarachter ik stond, alsof hij een reden wilde ontdekken waarom hij jaloers moest zijn. Maar hij zag alleen de lege, donkere kamer. Leegte... hij dacht dat hij een leegte zag. De kamer was bijna leeg, op mij na. *Juist op mij na!* (p. 139-140)

Opnieuw incarneert de protagonist, nu beter geslaagd dan bij de Fuhrer, het systeem, in het kader waarvan hij ook waarnemer is.

Ook rechtstreeks duidt Teuchert zichzelf aan als glas. "Glas. . . ik was doorzichtig als glas" (p. 140) – ik citeerde deze zin al aan het slot van paragraaf 4.2.. In de context doelt hij hiermee op de onachterhaalbaarheid van zijn levensbeschouwelijke identiteit, maar tevens is er ten derden male mee gezegd dat de ik-figuur samenvalt met zijn eigen systeem. Derhalve is het bij uitstek geen objectief kenbaar, buiten hemzelf bestaand, patroon. Dezelfde fatale rol van het subject is geïmpliceerd in de hiervoor gereleveerde vergelijking van de hoofdfiguur met een klepel in een bel.

Te kunnen bepalen wat de feiten en hun samenhang zijn, is niet de enige pretentie van de protagonist die in 'Glas' optreedt. Hij maakt er ook aanspraak op een systeem te kennen waarmee zich in ieder geval een deel van de werkelijkheid laat ordenen. Nader onderzoek leert dat dit systeem geenszins de stabiliteit bezit die dit woord suggereert: de benaming ervoor (glas) moet soms letterlijk, soms overdrachtelijk worden verstaan; soms is de aanwezigheid, soms de afwezigheid van kardinaal belang; nu eens is wie het systeem toepast object, dan weer subject van waarneming; in een aantal gevallen valt het waarnemend subject samen met het systeem; tenslotte kan wie het systeem toepast, steeds gemanipuleerd worden door andere toepassingen. De objectieve optiek die de ik-figuur eraan toeschrijft, is dan ook op niets gebaseerd.

4.3.3. Ideologische systemen en de werkelijkheid

In het licht van de conclusies waartoe de beide vorige subparagrafen leidden, is het interessant de vraag te stellen naar de status van de levensbeschouwelijke stelsels die in 'Glas' voorkomen: het nationaal-socialisme, het communisme en het christendom, m.n. het rooms-katholicisme. Vooral ook omdat dit op hun beurt systemen zijn.

Zij blijken volstrekt verwisselbaar te zijn, voorzover zij pretenties hebben waarmee het controleerbare niveau van het stoffelijke wordt verlaten. Net als het systeem van de protagonist bieden de drie heilsleren slechts een vervalsende optiek op de realiteit. Deze beweringen behoeven uiteraard enige staving.

De nationaal-socialiste Elena verwerpt het bestaan van een andere dan een lichamelijke waarheid, bijv. een morele of religieuze.

Maar onze tegenstanders zeiden te vechten voor de waarheid en zij hebben gelogen, omdat zij evengoed wisten als wij, dat er geen andere waarheid dan het lichaam bestaat. (p. 130)¹

Bij uitstek gedoemd tot een existentie die begrensd is tot het eigen lichaam, zijn de patiënten in de kliniek. “Zonder benen of armen, altijd zonder onderkaak, blind of doof, konden zij zelfs hun naam niet meer zeggen”. (p. 127) Volkomen machteloos, niet in staat de werkelijkheid waar te nemen, bezorgt het minste contact met de buitenwereld hun “ondragelijke pijnen”, die zij niet kunnen uiten (p. 129). Als het glas van de ‘broeikas’ waarin zij vegeteren, kapot gaat door de ontploffingen die de hoofdpersoon veroorzaakt, overleven de patiënten deze vernietiging van hun kunstmatige wereld niet.

De omstandigheden waarin het gezonde deel van de sanatoriumbevolking verkeert, verschillen toch niet van die van de door hen verpleegden. Ook het personeel bestaat eigenlijk niet buiten de inrichting. “Voor de wereld moet het zijn of wij niet meer bestaan, net als al onze patiënten”. (p. 129)¹² En ook het – nazistische en vervolgte – personeel kan de buitenwereld niet waarnemen, waarin de eigen ideologie taboe is (vgl. ook p. 131). Tenslotte is dit deel van de kliniekkopulatie aan dezelfde beperking van bewegingsvrijheid onderhevig.

‘Wij kunnen niet zien, niet horen en niet spreken. Wij kunnen ons alleen bewegen in dit gebouw, binnen muren, wij hebben nauwelijks meer ruimte dan een hart in een lichaam (. . .)’. (p. 129-130)

In aansluiting op het laatste citaat kan ik toevoegen dat ook de patiënten vergeleken worden met het menselijk hart. Dit valt te demonstrenen aan de passage waarin verteld wordt dat reeds de geringste beroering “hun ontvelde zenuwen” teistert (p. 129).

Er was geen materiaal om ieder in te bouwen in een soort kleine tent. Een groot deel van hen kon zelfs niet op bed liggen, maar was opgehangen in een vernuftig net van rubber. (p. 129)

Teuchert trekt later gewapend met een tent de buitenwereld in (p. 142). Hier is vooral relevant dat de ophanging van de patiënten sterk doet denken aan die van het hart.

Onvrij, niet bestaand, onmachtig de wereld buiten het eigen lichaam waar te nemen en zich daarover uit te spreken – dit is het beeld dat gegeven wordt zowel van de levende materieklompen als van de hen verzorgenden. Met deze karakteristiek lijkt het een en ander gezegd te zijn over de mens en zijn positie in de wereld.

Gezond en ongezond zijn begrippen die in het voorgaande drastisch worden gerelativeerd. Maar daarbij blijft het niet. De gehele bevolking van het sanatorium, mensen die *niet meer* bestaan, wordt beschreven in termen van mensen die *nog niet* bestaan. De beginscène, waarin de arts Teuchert met de moeder op het sterven van haar kind wacht, vertoont overeenkomst met de situatie vlak voor een geboorte. De dokter luistert met zijn stethoscoop naar de hartslag van het kind. De aanstaande moeder verlangt naar de partus. “De moeder vroeg herhaaldelijk of hij niet nog op een of andere wijze afscheid van haar zou kunnen nemen (. . .)” (p. 127). Later gilt zij, als het zover is. Het levenseinde wordt in het begin

van de novelle geassocieerd met de aanvang ervan. Zoals nog zal blijken, laat het slot van de novelle het omgekeerde verband zien, waardoor een opmerkelijke cyclische structuur ontstaat.

Er zijn meer argumenten om het leven in het sanatorium als een prenatale bestaansvorm op te vatten. Ik herinner eraan dat de patiënten, identiteitsloze wezens, vegeteren in een kunstmatige wereld, die veel weg heeft van een broeikas. Zij lijken op foetussen in de moederschoot. De kliniek wordt met een lichaam vergeleken. Er is geen andere waarheid dan het lichaam, verkondigt Elena, een treffende beschrijving van de positie waarin de ongeborene zich bevindt. De mismaaktheid van de officieel niet meer levende mensen, verandert aldus van aanzien tot de onvolgroeidheid van de officieel nog niet levende.

Ook de niet-patiënten verkeren in een voorgeboortelijke sfeer. Ook zij zijn identiteitsloos en bestaan niet voor de wereld. Elena en Teuchert staan naakt achter het raam, slechts door een transparant vlies gescheiden van de buitenwereld. De vergelijking van Elena's lichaam met "een vers, warm brood, losjes gewikkeld in vloeipapier" (p. 128) roept de gedachte op aan een foetus in het vruchtvlies.¹³ Er is sprake van 'nieuwelingen', d.w.z. nieuwe mensen (p. 129). "Een non is niets dan een vrouw die op de verkeerde plaats is kaalgeschoren!" beweert Elena, zinspelend op de verwijdering van het schaamhaar voor de bevalling (p. 129). De tonsuur, symbool van het gebroken hebben met de wereld, wordt in haar woorden tot een foutieve variant van het ritueel dat aan de toetreding tot de wereld voorafgaat. De beschrijving van Krantz doet denken aan een onvolgroeid embryo.

Hij had een rond hoofd, in het midden kaal, grijs aan de slapen en zijn mond zat alleen uit anatomische noodzakelijkheid op de plaats waar monden zitten, overigens had er net zo goed ergens anders een onopvallende spleet in deze rondheid kunnen zijn aangebracht. (p. 135)

De ontploffingen waardoor de ramen barsten (= de vliczen breken) en een groot deel van de sanatoriumpatiënten sterft, kunnen na het voorgaande niet anders geïnterpreteerd worden dan als een geboorte (p. 145-146). Waarmee de dood eens te meer het aanzien krijgt van het beginnende leven.

Gevangen als zij zijn in de kliniek, worden de bewoners vergeleken met het in een lichaam gekluisterde hart. Traditioneel is het hart de zetel van het gevoelsleven. Primaire en irrationele emoties heten daar te zijn gehuisvest. Met deze aandriften is het nazistische kliniekpersoneel dus behept. Het is niet meer dan consequent dat ook het symbool van deze ideologie, het 'hart' van het Derde Rijk, deze fundamentele strevingen belichaamt. Dit blijkt het duidelijkst uit de tirade van Daumler¹⁴ tegen de communistische vijanden van de Führer.

'Maar zij liegen, zij beweren in de gelijkheid van alle mensen te geloven, maar ook zij hebben een Führer! Hier in hun borst! Zij verzwijgen dat hij hen regeert. Daarom zijn zij impotent en slecht van geweten, daarom hebben zij

hem de oorlog aangedaan, daarom hebben zij hem tot zwijgen gebracht (. . .)'. (p. 133)

Niet alleen wordt de Führer gelijkgesteld aan het hart, ook wordt geponeerd dat de communisten, die volgens andere morele beginselen beweren te handelen dan de nazi's, in feite onderhorig zijn aan gelijke elementaire aandriften. De verloochening van dit driftleven leidt tot oorlog met de verspersoonlijking van de onderdrukte neigingen die, hoezeer ook verminkt, niet impotent is.

Ook de christelijke vijanden van de Führer handelen dubbelzinnig. Zij stellen de nazi-generaals niet terecht op grond van zedelijke uitgangspunten, zoals zij voorgeven, maar “(. . .) waarschijnlijk alleen omdat zij de Jezus die hun zonden op zich genomen heeft, niet nogmaals kunnen ophangen” (p. 134). De generaals boeten dus niet voor hun eigen zonden, maar voor die van hun beulen — waardoor zij tot wel zeer onverwachte vervangers van Jezus worden. Naar nog zal blijken, doet de Führer hierin niet voor hen onder. De christelijke ethiek verschijnt in deze redenering als een façade voor gefnuikte menselijke bloeddorst en een slecht geweten.

Daar ook de Führer, na het kliniekpersoneel en de patienten, vergeleken wordt met een hart — blind en doof voor de buitenwereld, onderhevig aan niet te verwoorden impulsen — ligt het voor de hand dat hij op een navenante wijze wordt gekarakteriseerd.

Ja, hier is onze Führer. Hij kan zien, horen, noch spreken. Hij kan zich niet bewegen, maar hij leeft! (p. 131)¹⁵

Ook zijn leven is ten nauwste verbonden met de inrichting. “Hij zou sterven zodra hij onze kliniek verliet”. (p. 134)

Ongeacht de politieke of religieuze levensbeschouwing die zij zeggen aan te hangen, worden de mensen door dezelfde primaire strevingen geregeerd. Het nationaal-socialisme heeft de gelegenheid geboden, zo betoogt Daumler, deze neigingen zonder gewetensbezwaren te bevredigen.

En wat de Führer zei, dat deden wij! Ja, wij waren onvrij, maar wij zijn vrij van wroeging — want hij was ons geweten. Waarom was hij ons geweten? Omdat hij alles zelf bevolen had! Door te doen wat hij zei, konden wij niet zondigen. (p. 133-134)

De prijs voor een rein geweten, ook door Elena positief beoordeeld (p. 130), is het verlies van vrijheid. Die prijs wordt door de volgelingen van de Führer niet te hoog geacht. “Wie gelooft nog oprecht dat wat de mens nodig heeft, vrijheid is?” vraagt Elena (p. 130). Daumler uit zich al even laatdunkend over de hang naar “individuele vrijheid” (p. 133).

Er is echter, in de persoon van de hoofdfiguur, op een tegenvoorbeeld te wijzen. Hij ontleent genot aan het besef medeverantwoordelijk te zijn voor de eigen zonden.¹⁶ Dit valt op te maken uit de passage waarin beschreven wordt dat Elena en hij naakt in hun vertrekken rondlopen.

Om elkander te amuseren, beschilderden wij onze lichamen. Wij kwamen nooit buiten. Haar afkeer van het park was ook de mijne geworden, zoals ik alles wat zij bezat het mijne noemen mocht. Het bewustzijn dat wat wij deden zeer zondig was, gaf mij een groots gevoel van vrijheid. (p. 136)¹⁷

Het besef zelf te zondigen, bezorgt de protagonist “een groots gevoel van vrijheid”.¹⁸ Het is dus begrijpelijk dat Teuchert, ter bescherming van deze sensatie, geen afstand wil doen van zijn zonden. Hij biecht ze bijgevolg wel op, maar naar de verlossing ervan verlangt hij niet: hij laat opzettelijk na penitenties te doen. Daardoor en door de gestichtsgeestelijke voor te liegen, breidt hij zijn arsenaal van zonden uit, wat hem ongetwijfeld eens te meer de gewaarwording van vrijheid zal schenken.

In de biechtstoel bracht ik de gestichtsgeestelijke tot in kleinigheden op de hoogte van de intrigues van Daumler en Krantz, van het feit dat ik hen niet bij de politie had aangebracht en van mijn handelingen met Elena. Maar de penitenties die hij mij opdroeg, volvoerde ik niet. Ik maakte er aantekening van voor later, evenals van het aantal keren dat ik, in strijd met de waarheid, de geestelijke vertelde dat ik deze penitenties wel had volvoerd. (p. 136)

Het beeld van de mens dat Elena en Daumler schetsen, heeft dus enige aanvulling. Het voorbeeld van de protagonist, en in mindere mate Elena zelf, wijst uit dat de mens meer begeert dan de vrijheid “zich voort te planten en voor zijn gezin te zorgen”¹⁹ en “in het leger te gaan en te vechten” (p. 133). Maar al te graag wil hij ook de illusie koesteren vrij te zijn, d.i. verantwoordelijk voor de eigen zonden, zolang er niet voor hoeft te worden geboet.²⁰ Daartoe is de overschrijding van de gedragsregels noodzakelijk en bijgevolg de aanwezigheid van dergelijke normen.

Intussen lijkt het begrip vrijheid elke inhoud te verliezen. Vrijheid wordt nl. gewaarborgd door onvrijheid. Het dictaat van bepaalde verboden garandeert zowel vrijheid van berouw als de sensatie van vrijheid die resulteert uit de overtreding van die geboden. Ergo, de beste garantie voor vrijheid is onvrijheid.

De hoofdfiguur van ‘Glas’ kan zowel voor nazi, communist als christen doorgaan. Dit feit vormt een sterke indicatie voor de verwisselbaarheid van de ideologieën in deze novelle. De levensbeschouwelijke identiteit berust klaarblijkelijk niet op intersubjectieve gronden. Het is een etiket dat naar believen kan worden opgeplakt. De metamorfosen die personages als Elena, Krantz en Daumler ondergaan, ondersteunen deze opinie.

Het accent wordt gelegd op de nauwe relatie tussen het nationaal-socialisme en de rooms-katholieke versie van het christendom.²¹ Zo is de bestraffing die de nazi-generaals van hun christelijke tegenstanders ontvangen, gelijk aan de sanctie die de Führer voor hen in petto had (p. 133-134). Over de Führer, die de misdaden van zijn aanhangers voor zijn verantwoording neemt, wordt gesproken in bewoordingen die doorgaans gereserveerd worden voor Jezus: “Hij droeg al onze zonden” (p. 134).

De overeenkomsten tussen het rooms-katholicisme en het fascisme²² worden vooral manifest, als het klooster te Sevilla in de beschouwing wordt betrokken. Deze lokatie is anno 1950, het jaar van de handeling, zeer geschikt om de verstrengeling van beide ideologieën te tonen. Ten overvloede staat er ook nog een beminnelijke verdediger van het Franco-regime voor het klooster op wacht, die de hechte verbondenheid van (katholieke) kerk en (fascistische) staat op zijn manier gestalte geeft door wijn te schenken uit een patroontas.

In het sanatorium, ook letterlijk een nazistische burcht, gedraagt de ik-figuur zich als was hij ingezetene van een katholiek bolwerk. Hij bidt, gaat te biecht en uit zich in vrome bewoordingen. In hem leeft Christus, zoals de Führer, letterlijk en figuurlijk, in Elena (p. 131). De 'nieuwelingen' van wie in de kliniek sprake is, zijn nu herkenbaar als novicen. De doktoren en verpleegsters zijn "heiligen in het wit" volgens Elena. (De omstandigheden waarin zij haar uitspraken doet, laten overigens vooral de *schijnheiligheid* van deze personen uitkomen: dokter en verpleegster hebben zojuist het bed gedeeld – p. 132). De bewoners van het sanatorium zijn 'dood' voor de wereld, zoals de kloosterbevolking pleegt te zijn. Elena noemt zichzelf "geen non" (p. 129), maar wordt van zuster in een betekenis van het woord (verpleegster) tot zuster in een andere betekenis (non).

In het klooster worden, evenals in de kliniek, patiënten verpleegd, ditmaal geesteszieken. De omgang met de patiënten getuigt op beide plaatsen van weinig pieteit. Teuchert vrijt met Elena op het bed van een pas overledene (p. 128); het medelijden van de non die de ik-figuur het klooster binnenleidt, verplicht tot niets: "wij hebben veel medelijden met hen. Daar mankeert het niet aan" (p. 149). Cynisme is troef.

Zoals in de kliniek, wordt het onderscheid tussen (geestes)zieke en gezonde mensen gerelativeerd. Zitten de eersten achter tralies (p. 149), ook Daumler blijkt zich op te houden in een soort kerker, die voorzien is van "getraliede openingen" (p. 151), terwijl Elena achter "zwaar ijzergas" verblijf houdt (p. 149).²³

Na de betreding van het klooster verneemt de ik-figuur orgelspel. "Doordat nu en dan vliezen in mijn binnenste trilden, wist ik dat ergens zeer veraf een orgel speelde". (p. 149) De hoofdpersoon registreert het geluid met zijn binnenste, waarbij de "vliezen" herinneren aan de prenatale beelden in de kliniek. Er wordt een emotioneel en irrationeel appel op hem gedaan. Dit blijkt ook de passage die even later volgt.

Onophoudelijk hoorde ik het slotkoor van de Mattheus-Passion dat zeer gebrekkelig op het orgel werd gespeeld. De betekenis daarvan kon ik duidelijk voelen, maar ineens weigerde ik mij over te geven en daarom vroeg ik de moeder-overste te spreken. (p. 149)

Teuchert beseft gevoelsmatig – hij heeft Elena inmiddels ook gesproken – wiens komst in het klooster wordt verbeid. Maar hij wil aanvankelijk niet meegaan in dit bedrog. Pas als hij bij de moeder-overste zijn vaderschap niet kan bewijzen, en hoe zou hij dit ook kunnen, zwicht hij (p. 150). Het kind van Elena, toegeschreven aan de Führer, is een nieuwe Messias.²⁴

Opent het verhaal met het wachten op het einde van het leven, beschreven als het wachten op een levensbegin, het besluit met het wachten op het begin van het leven, beschreven in termen van het levenseinde. (Aan het begin is het einde het begin, aan het einde is het begin het einde. Cyclischer kan het haast niet). In het slotkoor van de Mattheus-Passion is Jezus overleden en wordt zijn dood be-weend.

Wir setzen uns mit Tränen nieder
Und rufen dir im Grabe zu:
Ruhe sanft, sanfte ruh!
Ruht, ihr ausgesognen Glieder!
Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seelen Ruhstatt sein.
Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.
(Neumann 1974, p. 235)

De vertolking van de Mattheus-Passion laat even weinig twijfel bestaan over de waardigheid die het nog ongeborn kind toegekend zal worden, als het uiterlijk van de moeder-overste, ook krachtens haar functie een moeder-maagd.

Haar boerse gezicht was onbegrijpelijk jong en met haar steeds onaandoenlijk hemelwaarts geslagen ogen, leek zij op de maagd van de 'Aanbidding der Herders' door Ribera. (p. 150)^{2 5}

Zij spreekt in niet mis te verstane taal over Elena's kind: "Het lieve kind, het zoete kleinood!" (p. 150).

De nazi Daumler, die zich eerder vermomde als taxichauffeur, heeft zich in een pij gehuld en blijkt de verantwoordelijke voor het onwelluidende orgelspel. Toen (zie p. 143) bediende hij de pedalen even onbeheerst als nu: "Woest schop-te hij in het voetpedaal (. . .)" (p. 152). Raakte hij toen per abuis om de haverklap de claxon aan (p. 143), nu klinken de "glazen buizen" van het orgel "als het trompetten van een olifant" (p. 151). Van de in zijn opwinding zeer gebrekkig chaufferende Daumler werd trouwens al opgemerkt: "Het leek of hij een orgel bespeelde, waarmee hij mij door elkaar kon rammelen" (p. 143). Die beroering wordt de protagonist, zoals reeds bleek, bij binnenkomst in het klooster gewaar.

Het fascisme en het rooms-katholicisme worden ook door deze overeenkomst in situatie weer sterk op elkaar betrokken. Wie zich in hun dienst stelt, lijkt ge-doemd loze beweging en nutteloos, lelijk geluid te produceren.

Ik attendeer erop dat het juist de glazen buizen van het orgel zijn, "die in het donker niet glansden en bijna niet waren te zien", die "afgrijselijk vals" klinken (p. 151). Hier wordt verband gelegd tussen het systeem ('glas') dat de ik-figuur ten onrechte zo triomfantelijk beschreef en de ideologische systemen uit de no-velle. Een vervalsing is steevast het resultaat. Een enthousiaste uitspraak van de protagonist krijgt nu een door hem niet bevroede betekenis: "Glas. . . alleen

door glas zijn dingen waar te nemen, zo afgrijselijk dat niemand erover spreken kan". (p. 138) Het niet kunnen spreken is nu niet het gevolg van ontsteltenis over het aanschouwde. Het afgrijselijke dat tot sprakeloosheid noopt, zijn de zinloze klanken van een metafysisch systeem. Vandaar wellicht ook het onvermogen tot spreken van Daumler, de vertolker van een dergelijk systeem, als Teuchert hem herkent.

Voor de monnik ging zitten, draaide hij zich half om, zodat ik duidelijk zijn profiel zag met de littekens op zijn wang. Zweet gutste over zijn gezicht en liep in stromen door zijn littekens. Hij sperde zijn mond open, bleef zo, met open mond, twee tellen roerloos staan in halfgebukte houding, maar bedacht zich en ging zonder antwoord te geven weer zitten spelen. (p. 152)

De herkenning van Daumler, die hij in zijn gedaante van taxichauffeur ook al op de rug keek, emotioneert de hoofdpersoon hevig.

Aldoor was ik mij blijven afvragen wat in de rug van de monnik mij toch zo bekleemde en toen hij opstond en ik hem iets meer van opzij te zien kreeg, werd er stormgelopen op mijn maag met een boomstam die zo lang was als het gehele vertrek en woorden die klonken als 'Daumler! Daumler!' ontsnapten aan mijn borstkas met de kracht van explosies. (p. 152)

De explosies die Teuchert teweeg bracht in de kliniek, weerklinken nu in zijn borst. Oorzaak: de ontmoeting met de als een tegenstander beschouwde Daumler die zich, gelijk de katholieke ex-nazi Teuchert, van het nationaal-socialisme tot de kerk van Rome heeft bekeerd. Weer wordt een schijnwereld opgeblazen, deze keer in de hoofdfiguur.

Tekenend voor de discrepantie tussen werkelijkheid en systeem is dat Daumler bij zijn vertolking van het laatste heftig met de rug beweegt "op de maat van wat hij spelen wilde, niet van wat hij speelde" (p. 151). Het systeem is een hersenspinsel dat zich niet in de werkelijkheid tot uitdrukking laat brengen. Het heeft strijk en zet iets kunstmatigs. Spreken erover kan alleen in artificiële vormen door personen die hun tekst kennen. Daumler "kon nauwelijks meer iets zeggen; hij kon alleen in redevoeringen spreken" (p. 133). Krantz, die met alle "rondheid" van zijn uiterlijk te kennen geeft "ronduit" met Teuchert te willen spreken, doet dit "met bestudeerde kordaatheid" (p. 135). De directeur van de kliniek zet zijn (denkbeeldige) concretisering van het systeem uiteen "als een toneelspeler" (p. 137). De moeder-overste antwoordt haar bezoeker of hij "haar tevoren een verzoekschrift had gestuurd met alles wat hij bespreken wilde" (. 150). Het systeem, van welke signatuur ook, kan slechts vervat zijn in een schijnwereld. Deze draagt in de zojuist aangehaalde gevallen een talig karakter, maar de verwijzingen naar Bach en, vooral, Ribera laten zien dat dit niet noodzakelijk is.

Daumler brengt zonder ophouden het slotkoor van de Mattheus-Passion ten gehore, wat betekent dat dit muziekstuk geen einde krijgt. De heilsleer, c.q. menselijke behoefte aan ideologie, is eeuwig. Het is dan ook maar in beperkte mate

mogelijk er een eind aan te maken: vele orgelpijpen zijn "niet meer tot zwijgen (. . .) te brengen" (p. 152).

Terwijl binnen het orgel bespeeld wordt, is buiten een pianola hoorbaar. Deze brengt ook bij voortduring dezelfde klanken voort, in nog sterkere mate, het betreft immers "een mechanische piano" (p. 151), onafhankelijk van menselijke bemoeienis. Dat het orgel glazen buizen bevat en de pianola 'onzichtbaar' genoemd wordt, is eveneens een punt van overeenstemming (p. 152).

Zoals in de beslotenheid van het klooster een ideologisch systeem geperpetueerd wordt, weerklinkt in de buitenwereld continu een triviaal wijsje. De pretentie is daar geringer: de beheerder van de pianola verwacht slechts een geldelijke beloning. De zwoegende en verstrikt rakende Daumler,²⁶ die afgeleid wordt door de aardse verlangens van de zigeuner, mikt op een hoger doel.

De zigeuner en zijn pianola zijn te interpreteren als een karikatuur van Daumler en aldus van elke die een ideologie dient. De abstracte auteur koestert geen enkele illusie aangaande het effect van deze bespotting.

4.4. Besluit

'Glas' is een verhaal over het niet kunnen doorgronden van de werkelijkheid. Dit mislukt op het vlak van de feitelijke gebeurtenissen, waar slechts ondeugdelijke ad hoc-verbanden kunnen worden gelegd. Het verrast dus niet dat de pretentie systeem in de realiteit te onderkennen, volstrekt misplaatst is. Begrippen als vrijheid, leven en dood bieden geen enkel houvast. Zij verkeren moeiteloos in hun tegendeel. Een systeem, al of niet ideologisch gekleurd, vervalst slechts de werkelijkheid en blijkt niets dan zinloos geluid en dito beweging voort te brengen.

Nochtans zijn, door het ontbreken van een materiële basis principieel verwisselbare, ideologische systemen onuitroeibaar, daar zij de menselijke behoefte bevredigen aan metafysisch heil.

Ik werd daarop bevangen door wanhoop dat deze hele geschiedenis van de Führer nooit een eind zou nemen, altijd weer opnieuw zou beginnen, dat niemand ter wereld er in ernst een eind aan wilde maken, niemand, niemand; als hij niet dood was, leefde *hij* en als hij gestorven was zou hij zich hebben *voortgeplant* (. . .). (p. 150)

Inderdaad, de mens verlangt meer dan de eigen voortplanting. Daumler vergist zich dus (p. 133), zoals ook uit zijn eigen levensloop valt af te leiden. Het mechanisme van de heilsbegeerte is niet te elimineren.

Degene bij wie het geciteerde inzicht doorbreekt, ontgaat de reikwijdte ervan. De hoofdfiguur beproeft immers met een koppig optimisme zijn wereld zin te verlenen. En dit niet alleen in het verleden; op het moment van vertellen blijkt hij daarvan niets te hebben geleerd. Zijn opmerking over de geheimhouding die geboden is bij klinieken voor onidentificeerbare oorlogsslachtoffers en de vergelijking die hij in dat kader trekt met vondelingengestichten, verschijnen in een ironisch licht, voor wie kennis neemt van de strijd rond de Führer en zijn, al of

niet vermeende, nakomeling. Teuchert betoont zich niet bij machte de juiste conclusie te trekken uit het verhaal dat hij vertelt, zoals hem ook de portee ontsnapt van de volgende, met betrekking tot Elena gemaakte, opmerking in het vertelheden: "(...) zoals ik alles wat zij bezat het mijne noemen mocht" (p. 136). Elena is op dit moment waarschijnlijk zwanger, maar op de vrucht van haar schoot zal hij in Sevilla tevergeefs aanspraak maken.

Het behoeft verder geen betoog dat de visie van de ik-verteller evident niet samenvalt met het standpunt van de abstracte lezer. Door de organisatie van de verhaalgegevens wordt de laatste ertoe gebracht op te merken, hoezeer de eerste dwaalt. Zelfs de afstand in de tijd tot de vertelde gebeurtenissen heeft hem geen wijsheid geschonken.

Deze voorsprong op de ik-verteller zij de abstracte lezer vergund, een zuiver inzicht in de precieze toedracht der gebeurtenissen is ook hem niet gegeven. De koppeling van zijn gezichtspunt aan dat van de protagonist is daar debet aan. Hij vertegenwoordigt voor de lezer het zo bedrieglijke glas, dat afwezig lijkt, maar door zijn aanwezigheid het blikveld beslissend bepaalt.

Noten

1. Meer informatie is te verkrijgen via: Willem Frederik Hermans. 'Het knipselbureau'. In: *Mandarijnen op zwavelzuur*, p. 123-132. (Eerder verschenen in *Podium*, jrg. 8 (1952), nr. 1 (januari).) Roegholt (1972, p. 190 e.v.). Delvigne (1973, 1974); in dit artikel is het pleidooi opgenomen dat Hermans op 20 maart 1952 voor de rechtbank uitsprak.

2. "Wij geloven met het lichaam in het lichaam. . ." verklaart zij wel zeer dubbelzinnig, pal voor de coïtus met de hoofdpersoon (p. 130).

3. Mogelijk lijdt hij aan geheugenverlies, maar dat zou inhouden dat hij nu liegt (zie p. 130).

4. Wederom een paradox. Wat betreft het aantal verbrande joden is er twee maal sprake van driehonderd (zie p. 131) en een maal van tweehonderd (p. 148). Deze inconsistentie lijkt mij niet functioneel.

5. De gedachte aan de verschillende identiteiten die Teuchert aangemeten krijgt c.q. zichzelf aanmeet, dringt zich uiteraard op.

6. Door Dupuis (1976) tot twee keer toe abusievelijk Schranz geheten (p. 54 en 167).

7. Het clichématige verslag van zijn tocht oogt uitermate onbetrouwbaar, zoals de volgende zin b.v. laat uitkomen.

Ik liep over de dun besneeuwde bergen, ik trok mee met zigeuners, ik bedelde geld bij elkaar voor eten en voor de autobus. (p. 148)

8. Ten onrechte vat Dupuis (1976) glas op als spiegelglas (p. 53).

9. Dupuis (1976) ontgaat de kwintessens van wat de directeur obsedeert: vanuit de hoge behuizing van het sanatorium "zou hij door een venster de mensen, het leven kunnen gadeslaan zonder er ook maar iets mee te maken te hebben" (p. 54). Maar de directeur begeert deze rol van toeschouwer niet. Hem is het erom begonnen de negatie te aanschouwen van wat hij gruwelijke werkelijkheid weet. De denkbeeldige lokatie van de kliniek doet denken aan de plaats waar de pseudo-taxichauffeur Daumler zijn voertuig tot stilstand brengt: midden op "een groot plein", in de stad (p. 144). De ik-figuur is zich niet bewust van de analogie.

10. Helaas voor hem, realiseert Teuchert zich niet dat hijzelf bij herhaling ten prooi valt

aan het misleidende voorkomen van de realiteit. Ik herinner aan de scène met de guardia civil en wijs vooruit naar de nog in paragraaf 4.3.3. te behandelen voorbeelden.

11. Zie ook eerder op p. 130.

12. Door zijn geheugenverlies, mits reëel, heeft de ik-figuur ook van zijn kant de banden met de buitenwereld doorgesneden.

13. Vgl. ook het zinnetje: "Liefde blies mij op als een kinderballon". (p. 128)

14. Daumler ziet eruit alsof hij "uit de grond was gekropen" (p. 133). Hij lijkt een uit het graf verrezen dode: de kliniekbevolking is officieel dood. Met de vergelijking kan ook gezinspeeld worden op Daumlers illegale (ondergrondse) levenswijze en op zijn verkondiging van verdrongen waarheden.

15. Later weet de protagonist de Führer het gezichtsvermogen in één oog te hergeven (p. 132). Tenzij hij liegt, impliceert dit noodzakelijkerwijs dat een eerdere observatie onjuist is: "(...) zijn oogleden waren toe, over lege oogkassen" (p. 130). De ik-figuur heeft weer iets gezien wat niet viel waar te nemen.

16. Het verbranden van de joden lijkt hier niet onder begrepen te moeten worden.

17. Weliswaar versmaadt Teuchert nu, net als Elena, de gecultiveerde natuur van het park, getuige het versieren van hun beider lichamen bestaat er toch de drang naar iets meer dan de naakte fysieke waarheid.

18. Geheel vrij wil de ik-figuur niet zijn: "het vogelvrije bestaan" dat hem na de voorgenomen liquidatie van Krantz en de directeur wacht, lokt hem niet aan (p. 145).

19. Hoezeer dit ook van toepassing is op Teuchert, gezien zijn reis naar Sevilla.

20. Teuchert voegt zich weer geheel in de nazistische leer door in zijn optreden tegenover de gestichtsgeestelijke, gelijk de Führer, de leugen als wapen te gebruiken.

21. Vgl. Dupuis (1976, p. 117).

22. Fascisme en nationaal-socialisme kunnen historisch en politicologisch van elkaar worden onderscheiden. De novelle verzet zich echter niet tegen, sterker: suggereert, een gelijkstelling, reden waarom ik de twee begrippen door elkaar gebruik.

23. Ook in het sanatorium zijn de mensen, patiënten en personeel, onvrij.

24. Zie ook Dupuis (1976, p. 117-118).

25. Een toespeling op de christelijke heilsgeschiedenis schuilt mogelijk ook in Teucherts gedachte dat een herder hem en Elena zou kunnen ontdekken (p. 137). Herders waren het die zich als eersten meldden bij de moeder van de Verlosser en haar man.

26. Die nog immer ondergronds vertoeft (p. 151-152); vgl. noot 14.

5. Lotti Fuehrscheim

5.1. Inleiding

Is het altijd al een twijfelachtige bezigheid een literaire tekst samen te vatten, als die tekst 'Lotti Fuehrscheim' getiteld is, moet worden gesproken van een hachelijk avontuur. Het is nl. maar zeer ten dele mogelijk vast te stellen wat zich afspeelt in deze novelle. Wat nog meer verontrust, is, dat wie zich niettemin aan zo'n samenvatting waagt, dusdoende een handeling verricht waarvan de willekeur in 'Lotti Fuehrscheim' wordt gedemonstreerd.

Ik zal het toch maar niet bij woorden laten, al was het slechts om ze in het vervolg te kunnen adstrueren. 'Lotti Fuehrscheim' begint met de terugkeer in Nederland van de miljonair Gerard van der Beek, die dertig jaar in Amerika heeft gewoond. Bij zijn aankomst verneemt hij tot zijn teleurstelling dat zijn twintig jaar jongere broer Bernard naar dit land is vertrokken. Gerard probeert hem daar te vinden, zijn pogingen hebben tenslotte resultaat.

Bernard vertelt zijn broer van zijn preoccupatie door de naam Lotti Fuehrscheim. Hij vermoedt dat de draagster van deze naam daaruit haar levenslot zou kunnen afleiden, zoals de bijbelse figuur Absalom uit de klankovereenkomst van zijn naam met het woord kapsalon geattendeerd had kunnen worden op de fatale rol die het hoofdhaar in zijn leven zou spelen. Tevergeefs probeert Gerard zijn broer ertoe te bewegen het probleem te laten rusten en hem te volgen naar Nederland. Maar Bernard, die waarschijnlijk geestesziek is, laat niet af. Ook de overredingspogingen van een dieptepsycholoog en een filosoof halen niets uit. Bernard blijft zinnen op middelen om zijn raadsel op te lossen. Hij bedenkt steeds ingenieuzer verklaringen. Gerard sterft tenslotte.

Dit excerpt, dat slechts als geheugensteuntje bedoeld is, zegt eigenlijk nog niets over de essentie van 'Lotti Fuehrscheim'. Over de positie van de abstracte lezer bijvoorbeeld, van eminent belang in deze novelle, is nog met geen woord gerept. Ik behandel deze lezersrol in 5.2.. Daartoe bespreek ik om te beginnen de verwachtingen die de vertelinstantie wekt in het eerste hoofdstuk van het verhaal (5.2.1.). Vervolgens zet ik uiteen hoe deze instantie, door zich dienstbaar te maken aan de werkelijkheidsconceptie van Bernard, de desorientatie van de abstracte lezer bevordert (5.2.2.). Deze desorientatie wordt tot een climax gevoerd in hoofdstuk X, dat aan de orde komt in 5.2.3.. Tenslotte besteed ik aandacht aan het laatste hoofdstuk, dat het karakter heeft van een theoretisch nawoord (5.2.4.).

Blijkt uit 5.2. dat de vertelinstantie een even aanvechtbare ordening aanbrengt in de werkelijkheid als Bernard, in 5.3. toon ik aan dat de andere verhaalfiguren zich in dit opzicht ook met de psychisch gestoorde hoofdfiguur kunnen meten. Ik bespreek eerst de manier waarop Bernard tegen de werkelijkheid aankijkt en de pogingen die gedaan worden hem te doen terugkeren van de dwalingen zijns weegs (5.3.1.). Vervolgens laat ik zien dat zijn broer Gerard, die zo'n nuchtere

indruk maakt, en zijn niet zich net als Bernard gedragen (5 3 2)

Het 'Besluit' (5 4) behelst een resumé van mijn bevindingen en een bespreking van het verband tussen abstracte lezersrol en thematiek

5 2 De abstracte lezer

Het optreden van de vertelinstantie in 'Lotti Fuehrscheim' is aan een bepaalde ontwikkeling onderhevig. Lijkt hij in het eerste hoofdstuk – de novelle telt er elf,¹ Romeins genummerd – het verhaaldebeuren volledig te beheersen, al zijn er reeds indicaties voor een minder superieure positie, op de laatste bladzijde beredeneert hij impliciet het eigen faillissement. Tussen begin en eind, doch vooral naar het slot toe, boet de vertelinstantie gaandeweg aan kredietwaardigheid in.

5 2 1 Een niet onverdacht leidsman

Het ligt na de vorige alinea voor de hand eerst de inzet van de novelle te bespreken.

Bernard was naar Amerika vertrokken, juist toen zijn twintig jaar oudere broer Gerard, schatrijk, uit heimwee voorgoed naar zijn geboorteland terugkeerde.

Hun wegen kruisten elkaar: het vliegtuig waarmee Gerard reisde, vloog een ogenblik boven het schip, waar, in zijn kooi, Bernard in halfslaap lag. (p. 155)

Dit zijn de twee openingszinnen, waarin zich een vertelinstantie manifesteert die meer weet dan de personages. Hij toont overzicht in ruimte en tijd en blijkt bovendien op de hoogte van hun omstandigheden en beweegredenen.² Een vertellend medium van ouderwets degelijke makelij lijkt de abstracte lezer te ontmoeten, dat zich alleen niet in de eerste persoon enkelvoud uit.³ Een indruk die gesteund wordt door de informatie die de vertelinstantie in het vervolg verschaft over de levensomstandigheden van Bernard en Gerard en door de beschrijving van de ontvangst die laatstgenoemde ten deel valt. Dat de vertelinstantie het point of view in enkele malen afstaat, achtereenvolgens aan de familieleden die Gerard verwelkomen (p. 155), aan Gerard zelf (p. 155-156) en aan de "zonderlinge nicht" (p. 155), doet geen afbreuk aan het beeld dat tot hier is geschetst.

Toch bevat hoofdstuk I al enkele signalen die de abstracte lezer kunnen doen vrezen dat hij wel eens niet zo veilig naar het eind van de novelle gelooft zou kunnen worden als het zich aanvankelijk liet aanzien. De vertelinstantie legt b.v. onzekerheid aan de dag in een mededeling over Bernard "(.) die misschien wel naar Amerika was gegaan om Gerard's hulp in te roepen, maar, onpraktisch als hij was, niet van te voren had geschreven" (p. 155). Alwetend is de vertelinstantie dus niet voortdurend.

Ernstiger nog is dat de vertelinstantie de neiging vertoont het onderscheid aan te tasten tussen realiteit en voorstelling. Voor de lezer die het feitelijke verhaalverloop wil kunnen blijven volgen, mag de slotzin van hoofdstuk I ommeens he-

ten. Aan het eind van I loopt de “dwaze nicht” – de vertelinstantie pretendeert dus over een maatstaf te beschikken waaraan verstandig c.q. dwaas gedrag afgemeten kan worden – in wind en regen achter Gerard en de familie aan naar het restaurant van het vliegveld.

De nicht poogde vergeefs haar paraplu op te steken. De regen werd zó dicht dat zij de anderen niet meer kon zien. De wind sloeg onder haar paraplu en keerde hem binnenste buiten.

Eén geluk: Gerard's gedachten waren alleen bij haar en via haar bij Bernard. (p. 156)

De nicht wordt het uitzicht benomen op het gezelschap. De scheiding tussen haar en de anderen in de empirische werkelijkheid wordt echter in de slotzin verzacht met een beroep op de werkelijkheid van de gedachten. Zijn de anderen voor de nicht onwaarneembaar in de feitelijke wereld, en zij voor hen, in de mentale wereld bestaat zij voor Gerard. Ja, zelfs Bernard, niet alleen onwaarneembaar, maar afwezig, is in diens geest present, en wel krachtens de woorden van de nicht. Ik concludeer dat via de slotzin, een opmerking van de vertelinstantie,⁴ empirische afwezigheid gerelativeerd wordt door mentale aanwezigheid. Aldus vervaagt de scheidslijn tussen realiteit en inbeelding, die, waar het Bernard betreft, bovendien berust op de evocatieve kracht van woorden.

Ik kan niet nalaten nu reeds te attenderen op de principieel gelijke, zij het extremere wijze waarop Bernard dezelfde scheidslijn ontkent. En ook zijn realiteit vindt voor een belangrijk deel in woorden haar oorsprong.

Relevanter op deze plaats is evenwel de vaststelling dat de vertelinstantie geen solide werkelijkheidsconceptie hanteert. Gevoegd bij zijn gelimiteerde kennis van wat er in de verhaalfiguren omgaat, stempelt hem dit tot een niet onverdacht leidsman voor de rest van de novelle.

5.2.2. Ten dienste van Bernard

Vanaf dit punt ga ik niet langer hoofdstuksgewijs te werk. Een uitzondering maak ik voor de hoofdstukken X en XI die apart commentaar vergen (zie de subparagrafen 5.2.3. en 5.2.4.).

In hoofdstuk II, dat nog geen bladzijde beslaat, houdt de vertelinstantie, op zijn minst grotendeels, het heft in handen.⁵ Maar vanaf III maakt hij zich ongeschikt aan de weergave van Bernards visie. Er gebeurt voorlopig niets meer in de novelle waarbij Bernard niet aanwezig is. Incidenteel wordt het gezichtspunt van een andere verhaalfiguur weergegeven, m.n. Gerard (p. 159-160), maar dit blijft een zeldzaamheid. Als de vertelinstantie de verhaalwereld conform zijn eigen optiek beschrijft (vgl. de inzet van V), gaat het meestal om korte, minder belangrijke passages. Doorgaans wordt het blikveld van Bernard gevolgd, terwijl in een aantal gevallen niet uit te maken is of Bernard dan wel de vertelinstantie focaliseert (vgl. b.v. het begin van VI). Het optreden van de vertelinstantie leidt er, kortom, toe dat het wereldbeeld van Bernard optimaal recht wordt gedaan.

De beschrijving van de wereld die Bernard percipieert, geschiedt vrijwel steeds zonder corrigerend ingrijpen van de vertelinstantie. Deze terughoudendheid be-
seft de abstracte lezer vooral daar, waar door Bernards uiterst subjectieve waar-
neming een vertrouwdere werkelijkheid heen schemert. Dit is o.a. het geval, als
Bernard de luidsprekerauto achtervolgt, waarin zich zijn broer Gerard bevindt.

Eindelijk hield de wagen stil, hij slaagde erin vlakbij te komen. Maar juist toen
Bernard op de achterdeur wilde aflopen om Gerard aan te raken, zei een agent
op een motorfiets iets tegen de chauffeur, die onmiddellijk weer startte. De
luidsprekers zwegen midden in een zin. Het leek of nergens meer geluid werd
gemaakt, zelfs zijn eigen voetstappen waren onhoorbaar, het plaveisel was uit
zachte rubber vervaardigd. Hij rende langs een lang gebouw, een ziekenhuis.
Men had de atmosfeer met iets vermengd waar alle geluiden in doofden, opdat
de patiënten niet werden gestoord. En misschien was het aan diezelfde stof te
danken, dat hij erin slaagde de auto niet uit het gezicht te verliezen, ofschoon
de afstand al zo groot was geworden, dat hij Gerard niet meer kon onderschei-
den. (p. 158-159)

Bernard verklaart de stilte die heerst uit een in de atmosfeer gemengde stof die
geluiden onhoorbaar maakt en de waarneming van het visuele daarentegen be-
gunstigt. Het zijn echter, zoals Stolk (1974) al opmerkte, de nabijheid van het
ziekenhuis en de vermoedelijke aanwezigheid van stilte gebiedende verkeersbor-
den die geluidloosheid veroorzaken (p. 564). Vandaar ook het geluiddempende
plaveisel en de agent die de chauffeur van de luidsprekerauto waarschuwt. Dat
Bernard Gerard eerder uit het oog verliest dan de auto, is, gezien het verschil in
afmeting, niet bijzonder.⁶

De vertelinstantie wijst de vertekening niet aan. De abstracte lezer moet zelf
zijn conclusies trekken. Daardoor wordt hij gedwongen dingen aan te nemen, d.i.
aanwezig te veronderstellen, waarvan niet vaststaat dat zij er zijn. Het verschil
met wat Bernard doet, is alleen dat de laatste daartoe uitgaat van een niet gang-
bare werkelijkheidsconceptie.

In het geciteerde fragment lijkt aanvankelijk de vertelinstantie te focaliseren:
vgl. het begin van de tweede zin. Het is echter niet mogelijk deze externe focali-
satie in het vervolg te onderscheiden van de interne door Bernard. Er vindt een
vloeiende overgang plaats naar het gezichtspunt van Bernard. Zijn gedachten zijn
vervat in de laatste twee zinnen, maar worden niet als zodanig gemarkeerd. Het
gebruik van de vrije indirecte rede bevordert daar de vervaging van het onder-
scheid met het gezichtspunt van de vertelinstantie. Zoals steeds in 'Lotti
Fuerscheim' bestaat er tussen vertelinstantie en personage een relatie van con-
vergentie.

De wijze waarop de vertelinstantie opereert in het zojuist besproken frag-
ment, is typerend voor zijn optreden in de hoofdstukken II tot en met IX. Met
dien verstande dat de abstracte lezer doorgaans niet, of maar ten dele, in staat is
de realiteit van Bernard te normaliseren. De vertelinstantie beperkt zich tot het
weergeven van wat deze hoofdpersoon ervaart. Of en waar deze werkelijkheid

overgaat in een objectievere, ook door de vertelinstantie erkende, wordt niet aan-gegeven. Om één voorbeeld te noemen: de hele scène met de oude vrouw wier schedel gelicht wordt (p. 172-174), is een beschrijving vanuit Bernards optiek. Maar is het ook wat de vertelinstantie waarneemt? Wel zeker niet, of niet precies zo. Maar waar begint dan Bernards hallucinatie of droom? Zonder ontoelaatbaar aan het speculeren te slaan en dusdoende net zo te handelen als Bernard, zijn deze vragen niet te beantwoorden.

De optiek van de vertelinstantie valt goeddeels in het niet bij die van Bernard, voorzover het onderscheid al is te maken. De abstracte lezer kan en zal vermoeden dat Lotti Fuehrscheim een drogbeeld van Bernard is, als zij aan het begin van hoofdstuk VIII de kamer binnenkomt, waar hij zich bevindt (p. 169). Dit op grond van de onzin die zij uitkraamt en de bizarre gebeurtenissen waarbij Bernard dan al betrokken geweest is: b.v. de merkwaardige verschijning van Gerard in de tram (p. 163) en het al even curieuze telefoongesprek met hem (p. 165). De lezer, die bovendien weet (cf. de scène bij het ziekenhuis) dat Bernard behept is met de neiging de werkelijkheid zeer eigenzinnig te interpreteren, zal deze niet met een courante werkelijkheidsconceptie strokende voorvallen voor inbeelding van Bernard houden. Maar dit lost verder niets op en over bewijzen voor de juistheid van deze beslissing beschikt hij niet. Dit klemmt te meer daar, naar nog zal blijken, ook via het gedrag van andere verhaalfiguren regelmatig het onderscheid tussen waan en werkelijkheid wordt ondermijnd. De vertelinstantie laat het in al deze gevallen afweten.

In zijn lezenswaardige artikel 'Lotti Fuehrscheim en Ludwig Wittgenstein' heeft Stolk (1974) één subparagraaf ingeruimd voor "een globaal overzicht van de point of view-wisselingen in Lotti Fuehrscheim" (p. 563). Dit overzicht begint tamelijk accuraat, maar wordt allengs onnauwkeuriger. Zo verzuimt Stolk (1974) een aantal wisselingen van gezichtspunt te noteren die zich voordoen in hoofdstuk IV.

M.b.t. hoofdstuk VII maakt Stolk (1974) gewag van de moeilijkheid "(...) een onderscheid te maken tussen passages, waar de gedachten van een personage door de verteller als medium worden meegedeeld, en passages, waar die gedachten rechtstreeks door het personage zelf lijken te worden verteld" (p. 564). Dit dunkt mij evenwel niet het grootste probleem: in beide gevallen is immers duidelijk dat het personage (hier: Bernard) focaliseert. En als de vertelinstantie geen nadere toelichting geeft op of vervlecht in zijn weergave van Bernards gedachten (wat hij inderdaad nauwelijks doet), biedt het wel kunnen maken van het door Stolk genoemde onderscheid niet de mogelijkheid "(...) Bernards levensvisie te toetsen aan eventuele objektieve informatie van de verteller (...)" (p. 564). De abstracte lezer blijft dan gevangen in het subjectieve universum van de protagonist.

Problematischer is dat de visie van de vertelinstantie en die van Bernard zo moeilijk uit elkaar kunnen worden gehouden. Daardoor wordt de lezer van de mogelijkheid beroofd binnen de verbeelde wereld werkelijkheid en waan te schei-

den. Deze 'versmelting' van visies valt te herleiden tot het veelvuldige gebruik, b.v. in hoofdstuk VIII, van de vrije indirecte rede. In de 'Inleiding' van deze studie (zie I-2.3.1.2.) wees ik al op een befaamd effect van deze rapportagevorm: de gedachten of pre-verbale ervaringen van het personage zijn soms niet of nauwelijks te onderscheiden van de visie die verteller of vertelinstantie erop nahoudt. Bij wijze van illustratie citeer ik de volgende passage, die handelt over de personen die Bernard ontmoet in het huis waar Lotti Fuehrsheim verblijf houdt.⁷

- Zij waren nameloos en bijna niet te onderscheiden. Zij waren misschien wel nooit dezelfden. Nooit werd het hem duidelijk of zij wisten wie hij was, al lieten zij hem altijd binnen alsof het vanzelf sprak dat hij kwam, alsof hij een afspraak had gemaakt. Soms onmiddellijk, meestal na enig fluisterend beraad, brachten zij hem in een kamer waar hij enige tijd alleen gelaten werd. (p. 168)

Overpeinzing van Bernard of buiten hem om verstrekte informatie van de vertelinstantie? Interne of externe focalisatie? Ik voel het meest voor de eerste mogelijkheid, vooral gezien het vervolg, waarin Bernard onmiskenbaar focaliseert (p. 168-169). Maar in het aangehaalde fragment zelf ontbreekt een bewijs voor de juistheid van deze keuze.

Eén eigenschap van de vertelinstantie, reeds aanwijsbaar in hoofdstuk I, heeft nog bespreking, alvorens ik een voorlopige balans opmaak. Bij alle onzekerheid die zijn terughoudendheid teweegbrengt, betoont de vertelinstantie zich allerm minst zelfverzekerd, als hij wel op de voorgrond treedt. In een toelichting op een opmerking van Gerard, die daarmee reageert op Bernards veronderstelling dat Absalom het woord kapsalon gekend moet hebben, geeft de vertelinstantie twee mogelijke drijfveren aan, beide bovendien voorafgegaan door dezelfde bepaling van modaliteit.⁸

'Vooral niet, omdat hij familie was van de alwijze vorst Salomo', zei Gerard nadrukkelijk, misschien alleen ironisch, misschien ook om Bernard op de gedachte te brengen dat Absalom meer te maken had met Salomo dan met 'kapsalon', alleen al omdat dwaasheid slechts een letteromzetting van de wijsheid was, volgens hem. (p. 160)

Mogelijk verdient hier ook het, wederom herhaalde, gebruik van 'misschien' vermelding in de slotzin van II. Daarin zijn deze keer de beweegredenen van Bernard voorwerp van speculatie. Het is echter te verdedigen dat Gerard hier de focalisator is.

Het niet zichtbare domein van aandriften en gedachten laat zich moeilijk beschrijven op basis van hetgeen wel waarneembaar is. Zo weifelt de vertelinstantie bij de benoeming van de manier waarop Gerard het woord 'Ja' uitspreekt: "Langgerekt, vermoeid of verveeld, in elk geval aan het einde van zijn verzet" (p. 161). Beginnend bij het neutraal beschrijvende "Langgerekt" komt de vertelinstantie uit bij gissingen naar de fysieke of geestelijke oorzaak van juist deze wijze waarop het woord 'ja' wordt uitgesproken.

Een ware worsteling om tot een adequate descriptie te geraken voert de vertelinstantie uit, wanneer Bernard de hoorn van een telefoontoestel aangereikt krijgt door een arbeider.

Bernard greep de hoorn aan met beide handen. Hij bekeek de ronde doosjes van de microfoon en de telefoon of het horloges waren, neen, zo toch niet, of hij het komende gesprek erop kon overzien als vissen in een aquarium, hij keek als of het voor hem lag in blauwdruk, en indien anders, dan toch minstens als een schaakbord, zodat hij zijn kansen berekenen kon. (p. 165)

De vertelinstantie zoekt naarstig naar de juiste verwoording van de manier waarop Bernard een apparaat bekijkt dat bedoeld is om mee te luisteren, zoals de werkmans hem later voorhoudt via een vraag, waarvan de ambiguïteit van het laatste woord frappeert: “‘Je moet dat ding tegen je oor houden; nooit eerder gehoord?’” (p. 165). In zijn interpretatie van Bernards gezichtsuitdrukking en houding richt de vertelinstantie zich naar wat diens preoccupatie vormt: de wens aan een gegeven in het heden (een naam) een boodschap te ontleen over de toekomst. Derhalve wordt de vergelijking met horloges verworpen, instrumenten immers die bij uitstek en exclusief informatie over het heden verschaffen. Beter komt de betekenisvolle relatie tussen heden en toekomst tot haar recht in de beelden “vissen in een aquarium” (wier bewegingen in een transparante wereld waarneembaar en deels voorspelbaar zijn) en “blauwdruk”. De laatste metafoor suggereert zelfs een onwrikbaar verband tussen nu en later, en dus eigenlijk te veel, zodat de vertelinstantie tenslotte uitkomt bij een “schaakbord”. De daarmee geïmpliceerde mogelijkheid van kansberekening flatteert de positie van Bernard overigens nog steeds. Hij kan immers niet volgens vaste (spel)regels handelen, met de kracht van zijn tegenstander als enige variabele, om succes te behalen.

De vertelinstantie, die de aandacht van de abstracte lezer vestigt op zijn vertelactiviteit en dusdoende de authenticiteitsillusie doorbreekt, lijkt zich te bezondigen aan inlegkunde. Een op zichzelf tamelijk onschuldige handeling van Bernard beschrijft hij helemaal in het kader van diens obsessie. Aldus postuleert de vertelinstantie op vergelijkbare wijze als Bernard (dezelfde) betekenisvolle verbanden in de werkelijkheid.

De wijze waarop verteld wordt, verraadt de toelag recht te doen aan de werkelijkheidsconceptie van Bernard. Hij is het voornaamste subject van focalisatie in de novelle. Het relatief geringe aantal keren dat de visie van andere verhaalfiguren gepresenteerd wordt, leidt dit niet tot een overtuigende correctie op Bernards gezichtspunt. Integendeel, de optiek van de ‘normale’ verhaalfiguren is ‘geen haar’ betrouwbaarder dan die van Bernard. Hierover meer in 5.3..

De vertelinstantie maakt zich in alle opzichten ondergeschikt aan de visie van Bernard. Hij corrigeert Bernards gedachten en waarnemingen niet, ook niet door ze te confronteren met een objectieve beschrijving van de werkelijkheid. Het frequente gebruik van de vrije indirecte rede vormt een belemmering een dergelijke

beschrijving te onderscheiden van Bernards binnenwereld. Daardoor ontbeert de abstracte lezer een maatstaf om de realiteitswaarde der gebeurtenissen te beoordelen. De onzekerheid die de vertelinstantie ten toon spreidt, als hij van zijn aanwezigheid blijk geeft, vergroot de desoriëntatie van de lezer. Dit geldt evenzeer voor de neiging van de vertelinstantie tot hineininterpretieren, die zich dan manifesteert.

Wellicht gestimuleerd door deze lezersrol, is Stolk (1974) het spoor hier en daar bijster geraakt, getuige zijn aantekeningen bij hoofdstuk VIII. Hij meent abusievelijk dat dit hoofdstuk overwegend gefocaliseerd wordt door de vertelinstantie, terwijl in feite vooral de optiek van Bernard wordt gevolgd (p. 564). Meer in het bijzonder verwaarloost hij het verschil in gezichtspunt tussen de passage die voorafgaat aan en de passage die volgt op het gefilmde betoog van de filosoof. En juist de wisseling van optiek is significant.

Stolk (1974) kwalificeert de inleidende beschrijving, en trouwens alles in VIII vanaf de alinea die begint met "Over de witte zijwand" (p. 175), als gefocaliseerd door de vertelinstantie (p. 564). Nochtans is aantoonbaar dat in dit tekstgedeelte de visie van Bernard wordt aangehouden.

Over de witte zijwand van een huis dat ver uitstak boven het dak waar zij stonden, speelde plotseling een helderwitte, vierkante lichtflits. Toen deze zich bestendigd had, was er het interieur van een studeerkamer te zien. Het interieur draaide rond, tot het bleef steken op een man die met een pijp tussen zijn lippen, in een fauteuil zat te lezen. Het interieur werd met schuine balken van licht tegen de muur gehouden. De deur van de kamer ging onder bijbehorende geluiden open. (p. 175-176)

Het is de abstracte lezer duidelijk dat op de muur van het huis een film wordt geprojecteerd. De focalisator ontgaat dit evenwel. Zijn optiek verradt geen enkele bekendheid met het verschijnsel film. Dit maakt het aannemelijk dat hier niet het gezichtspunt van de vertelinstantie, maar dat van Bernard wordt gevolgd. Eerder reageerde hij vol bevreemding op andere verworvenheden van de moderne techniek: de telefoon en de luidspreker.

De ogen die waarnemen in het aangehaalde tekstgedeelte behoren toe aan iemand die van een grote onbevangenheid is en zijn perceptie niet laat dirigeren door wat hij, krachtens een door de meerderheid geaccepteerd werkelijkheidsbegrip, geacht wordt te zien. Bernard neemt waar dat het interieur ronddraait, wat zuiver visueel te verdedigen is. Wie echter een minimum aan kennis bezit van filmtechniek, weet dat dit effect bereikt wordt doordat de camera langs het interieur beweegt en zal zijn waarneming door deze wetenschap laten bijrichten.

Op vergelijkbare wijze is inderdaad zichtbaar dat "schuine balken van licht" het interieur tegen de muur houden (alsof het er anders af zal vallen) – zoals Bernard constateert. Maar wie op de hoogte is van de wijze waarop een film geprojecteerd wordt, zal de balken stilzwijgend determineren als de lichtbundels uit de projector. – Het is consequent dat Bernard het verschijnsel projectie niet kent, wegens de psychologische inhoud die dit woord ook heeft. (En als psycho-

logische term doet 'projectie' weer de dubbelzinnigheid van het woord "interieur" uitkomen, dat ook 'innerlijk' kan betekenen). Bernard ziet niet alleen wat er is, maar ook wat hij denkt, zonder zich dit overigens te realiseren. Hij projecteert zijn binnenwereld op de werkelijkheid. Daarin staat hij, naar nog zal blijken, minder alleen dan op het eerste gezicht kan lijken. Zelfs is vol te houden – ook hiervoor bleek dit al – dat de abstracte lezer die Bernards waarnemingen normaliseert, eigenlijk ook projecteert, zij het vanuit een couranter werkelijkheidsbegrip.

Het is zeker niet toevallig dat de sleutelwoorden "geprojecteerd" en "camera", die in de zojuist becommentarieerde passage schitteren door afwezigheid, wel voorkomen in de alinea die volgt op de Wittgensteiniaanse⁹ analyse van Bernards obsessie.

De professor verdween nu uit het gezichtsveld. Het hoofd van Gerard bleef er eenzaam achter en zelfs niet dat hoofd geheel, want de camera kwam zó dichtbij, dat enkel zijn mond overbleef, die zo breed werd als de muur waarop hij werd geprojecteerd. En die oude mond zei met een stem waarvan de overspannen luidheid de ouderdom vermenigvuldigde: 'Bernard, heb je het nu eindelijk begrepen?' (p. 177-178)

In deze passage wordt vanuit het gezichtspunt van de vertelinstantie verteld, wat een aanmerkelijk minder vervreemde kijk op de werkelijkheid tot gevolg heeft. Toch valt er wel wat af te dingen op deze bewering. Wat te denken van de redenering volgens welke "overspannen luidheid" – let op het adjectief – d.i. excessieve vergroting van het geluidsvolume, het hoorbare niet alleen in de perceptie, maar ook intrinsiek doet toenemen: de ouderdom die in Gerards stem te beluisteren valt, wordt ook groter?¹⁰ In de bedrieglijke uitwerking die de 'vergroting' heeft op de waarneming van de werkelijkheid doet deze passage denken aan de muziek die de luidsprekerauto, eerder in de novelle, laat horen. "Er ging iets sterkends van uit. Iets sterkends. . . de muziek was in elk geval zeer luid". (p. 157) Ook hier wordt een kenmerk van de reproductie in de perceptie, hier van Bernard, tot een eigenschap van het gereproduceerde. Bij nader inzien is er eigenlijk niet zoveel verschil tussen de optiek van Bernard en die van de vertelinstantie.

Ook aan hoofdstuk IX zijn argumenten te ontleen voor de stelling die zich onstuitbaar begint op te dringen: de werkelijkheidsconceptie van de vertelinstantie is ten principale gelijk aan die van Bernard. Aan het begin van IX cirkelt een helikopter in steeds nauwer kringen rond Bernard en de al of niet bestaande Lotti Fuehrsheim.

De piloot had een zoeklicht ontstoken en hield dat aan één stuk door op Bernard's hoofd gericht. Het leek of Bernard een vuurtoren was, die de helikopter aan zijn lichtbundel rondslingerde. (p. 178)

In de door de vertelinstantie getrokken vergelijking, waarin N.B. Bernard tot een lichtbaken wordt, vindt een substitutie plaats van wat de beweging veroorzaakt

(de helikopter met het zoeklicht) door degene die in feite passief blijft (Bernard). Bij het aanschouwen van de film toonde Bernard zich al even gevoelig voor dit soort optisch bedrog. Hij zag het interieur van de professorale studeerkamer ronddraaien, terwijl in werkelijkheid de camera bewoog.

Drie alinea's later – vgl. ook Stolk (1974, p. 565) – neemt Bernard de plaats van de vertelinstantie over als subject van focalisatie. In het volgende fragment wordt nog steeds vanuit zijn gezichtspunt verteld.

Een deel van hem maakte zich los, ontsnapte aan de rondcirkelende helikopter, nam ergens plaats in de ether en riep op alle golflengten door alle radio's: 'Zie toe mensen, hier staat een man van over de veertig jaar. Hij is blootshoofds, de plaats van handeling is het dak van een vijftien-étagegebouw en het is middernacht. (. . .)' (p. 179)

Het is niet direct alledaags, wat hier plaatsgrijpt. Er splitst zich een deel van Bernard af, een vermogen dat hij eerder in de novelle de kat toekent: "(. . .) het lijdt geen twijfel dat zij haar persoon onophoudelijk splitst" (p. 166). Het verschijnsel houdt Bernard kennelijk bezig; verder verklaart deze parallel naar mijn mening niets. Voor een beter begrip is het noodzakelijk het einde van de film in het geheugen terug te roepen. Wat daar te zien viel, stemt op frappante wijze overeen met de sensatie van Bernard. Een deel van Gerard, zijn mond nl., net als waarschijnlijk bij Bernard, scheidt zich af van de totale persoon. Ook deze close up 'ontsnapt' mogelijk aan, d.i. hier: komt tevoorschijn uit, de helikopter, indien daar de filmprojector heeft gestaan. In beide gevallen werpt de helikopter dan een lichtbundel. In beide gevallen spreekt de mond vanuit de ruimte en met grote kracht. De inbeelding van Bernard wijkt, resumerend, nauwelijks af van de werkelijkheidsbeschrijving die de vertelinstantie geeft.

In het vervolg nadert Bernard de vertrouwde, clichématige realiteit via zijn afsplitsing, die zich uit als een wat karikaturale verslaggever.¹ Hij rept van de halucinaties waaraan Bernard zou lijden (p. 179). Bernard is dus buiten zichzelf getreden en kan zichzelf beoordelen, een verschijnsel dat zich in hoofdstuk X zal herhalen.

De langzamerhand vervaarlijk ingewikkeld wordende handeling wordt verder gecompliceerd, wanneer de vertelinstantie tussenbeide komt.

Het was echter helemaal niet een deel van Bernard, dat was opgestegen in de ether en de wereld aldus toesprak; hij vernam deze stem alleen, omdat zijn oren plotseling gevoelig genoeg waren geworden, dat zij het radioprogramma konden volgen zonder tussenkomst van een toestel en elektriciteit. (p. 179)

De enige keer dat de vertelinstantie rechtstreeks de gewaarwording van zijn protagonist probeert te corrigeren, drijft hij de verwarring slechts ten top. Hoe is het immers verklaarbaar dat Bernard plotseling in het bezit is van een dermate scherp registrerend gehoororgaan dat hij het radioprogramma kan volgen "zonder tussenkomst van een toestel en elektriciteit", daarbij klaarblijkelijk ook niet in het minst gehinderd door het geraas van de helikopter (p. 179)?^{1 2} Het klinkt al even

fantastisch als de mededeling dat Bernard plotseling blind is geworden. Met de bovenmenselijke bewerktuiging die de vertelinstantie hem toedicht, krijgt Bernard trekken van een alwetende verteller, op wie hij ook in zijn hoedanigheid van verslaggever al lijkt. Vertelinstantie en protagonist zijn nauwelijks nog uit elkaar te houden.

Wie dit te ver vindt gaan — een gedachte die ikzelf ook niet helemaal kan onderdrukken —, zal hopelijk wel de volgende parallel als betekenisvol erkennen. Bernard wordt door de vertelinstantie een auditief waarnemingsvermogen aangemeten, dat in zijn uitzonderlijke nauwkeurigheid herinnert aan het visuele pendant waarmee Bernard zichzelf in de scène bij het ziekenhuis begiftigde. Zodat vertelinstantie en protagonist weer niet voor elkaar onderdoen.

5.2.3. Onmogelijke ordeningen

Is in IX al nauwelijks meer te achterhalen wat de precieze toedracht van de gebeurtenissen is, een onzekerheid waartoe de vertelinstantie met zijn ongeloofwaardige correctie op Bernards beleving het zijne bijdraagt, volstrekt onoverzichtelijk worden de zaken in hoofdstuk X. Weer zijn de visies van vertelinstantie en hoofdfiguur in het geding. Weer manifesteert zich een overeenkomst: beide zijn inconsistent. Nu wordt het de abstracte lezer pas goed onmogelijk gemaakt de opgeroepen werkelijkheid bevredigend te ordenen.

Hoofdstuk X opent aldus:

In overleg met de dokter hadden Gerard en de nicht besloten Bernard zó toe te spreken, alsof ze alles geloofden wat hij zei, alsof zij alles zagen, wat hij beeerde te zien. Zij gaven hem toe in alles. (p. 180)

Focalisator is hier de vertelinstantie. De dokter, die zonder verdere introductie ten tonele gevoerd wordt, kan een arts zijn die de verwonding van Bernard behandelt, opgelopen aan het eind van hoofdstuk IX. Daar verneemt de lezer via “de stem van de verslaggever” (p. 179) dat Gerard in de helikopter zijn broer naderd. Er gebeurt een ongeluk.

Vooruit Gerard, nou maar voorzichtig landen en pak hem beet! (. . .) Kalm aan Gerard, wat heb ik je gezegd? Ja, nou is het te laat. Arme Bernard. Ik hoor de bel van de ambulance al in de straat. O, mensen, laten wij hopen dat het nog goed afloopt. (p. 179)

Van welke aard het ongeluk is, wordt niet onthuld. Het ligt echter voor de hand te denken dat hij de “klap (. . .) van de helikopter” gekregen heeft,¹³ die volgens de nicht het gezicht van Lotti Fuehrsheim heeft verminkt (p. 180). Maar zekerheid hieromtrent bestaat niet; zelfs kan de dokter ook een psychiater zijn. Het verband met IX blijft problematisch.

De afspraak die Gerard, de dokter en de nicht t.a.v. Bernard gemaakt hebben, vormt een geduchte belemmering voor de abstracte lezer die zich tracht te oriënteren in de verbeelde wereld. Geen enkele hunner uitlatingen tegenover Bernard

zal een bijstelling inhouden van diens werkelijkheidsperceptie. Daardoor valt niet uit te maken of, en in welke mate, wat Bernard waarneemt werkelijkheid is dan wel begoncheling. En daar ook de vertelinstantie, gewoontegetrouw, geen steun biedt, verliest de lezer alle houvast.

Na de onheilspellende openingsalinea van X wordt weergegeven wat Bernard ziet. Hij heeft een schizoïde ervaring.

Hij zag Gerard, zijn nicht, een dokter en zichzelf staan rond een bed. Op dit bed lag Lotti Fuerscheim. Zij lag onder een laken dat ook haar hoofd geheel bedekte (p. 180).

Te vermoeden zou zijn dat Bernard zelf, zwaargewond, op dit bed ligt. Bernard zou dan Lotti Fuerscheim zijn, met dien verstande dat hij, anders dan zij, niet dood is (vgl. p. 180-181). Maar dit wordt tegengesproken door een blijkbaar niet voor Bernard bestemde opmerking van de dokter dat “een kaal matras” op het bed ligt (p. 181).

Vervolgens verzoekt Bernard – waarschijnlijk de gehallucineerde, misschien ook de hallucinerende, in hoeverre vallen zij trouwens samen? – de dokter het laken terug te slaan, opdat hij het gezicht van Lotti Fuerscheim kan zien. Daarop volgt deze korte alinea:

De dokter gaf al geen antwoord meer. Alleen de nicht probeerde het nog. Zij was hardhorend (p. 180).

De vermelding van de gehoorstoomis waaraan de nicht lijdt, zorgt ervoor, in combinatie met wat zij derhalve niet en desondanks wel hoort, dat hoofdstuk X oninterpreteerbaar is. Stoornissen in de perceptie van de werkelijkheid zijn alleen te onderkennen op basis van een bepaalde consensus over wat er in die werkelijkheid het geval is. Fenomenen als blindheid en doofheid veronderstellen, anders gezegd, steeds de aanvaarding van een bepaalde realiteit.

Indien nu aangenomen wordt dat de nicht werkelijk doof is, dat m.a.w. de visie van de vertelinstantie aangehouden wordt,¹⁴ kan zij de vraag van Bernard niet beantwoorden. Toch doet zij dit (p. 180). Dus zou dit antwoord, en bijgevolg de vraag, binnen de waan, en dus de optiek, van Bernard moeten vallen, waarin zij immers mogelijk niet hardhorend is. Later blijkt zij echter een andere opmerking van Bernard,¹⁵ belangrijk genoeg een reactie op het antwoord van de nicht, niet te hebben verstaan (p. 181). Conclusie: de nicht is tegelijk wel en niet hardhorend binnen één werkelijkheid.¹⁶ Dit nu is logisch uitgesloten.

Hoofdstuk X blijkt oninterpreteerbaar of nu het gezichtspunt van Bernard aangehouden wordt of dat van de vertelinstantie, steeds weer stuit de abstracte lezer op onverzoenbare tegenstrijdigheden.¹⁷ De enige oplossing is dat het onderscheid tussen waan en werkelijkheid wordt opgeheven, wat impliceert dat de abstracte lezer zich de werkelijkheidsconceptie van Bernard eigen maakt.

5.2.4 Theoretische epiloog

Nadat de abstracte lezer in een aporie achtergelaten is, wordt in het slothoofd-

stuk twee maal getheoretiseerd over de status van de werkelijkheid, waarin Bernard en de andere verhaalfiguren optreden, alsmede over de positie van de vertelinstantie. De in een patstelling gemanoeuvreeerde lezer kan uit deze betoogjes lezing trekken. Zij vormen een toelichting op zijn onmacht in de verhaalwereld een geldige ordening aan te brengen.

Het eerste commentaar is afkomstig van Bernard, die oppert dat de oplossing van de naam Lotti Fuehrsheim te vinden is in het leven van een ander wezen.

‘Nee’, antwoordde Bernard, ‘zo bedoel ik het niet. Ons heden is het verleden van dat andere wezen. Alleen, dat andere wezen herinnert zich zijn verleden (ons heden dus) niet nauwkeurig meer en bij het schrijven van zijn geschiedenis, maakt hij dikwijls fouten; soms maakt hij zich schuldig aan anachronismen, hij brengt iets van zijn heden in zijn verleden, iets van deze toekomst in ons heden. Maar hij vlakt het uit, voor wij de kans krijgen precies te lezen wat er heeft gestaan. (p. 182)

Via deze redenering kan de kloof van vele jaren gedicht worden die, zoals het voorbeeld Absalom-kapsalon uitwijst, het raadsel van de oplossing scheidt.¹⁸ Indien nl. dit wezen bij vergissing zijn heden, en dus Bernards toekomst, zou beschrijven, zou zo’n anachronisme de ontcijfering kunnen behelzen.

Uit de hypothese van Bernard vloeien twee overeenkomsten voort tussen hemzelf en de vertelinstantie. Zij impliceert dat hij en de andere personages figureren in een talige verbeeldingswereld van de vertelinstantie (“dat andere wezen”). Op gelijke wijze hoort Lotti Fuehrsheim, een personage van talige origine, thuis in de verbeeldingswereld van Bernard. En zoals de vertelinstantie ‘zich zijn verleden niet nauwkeurig meer herinnert’, kampt ook Bernard met dit probleem.

Bovendien herinnerde hij zich wat hij eigenlijk met Lotti Fuehrsheim had beleefd op den duur niet meer precies. Ook de verklaring werd telkens een beetje anders. (p. 182)

Kort gezegd, de vertelinstantie verhoudt zich tot Bernard, zoals Bernard tot Lotti Fuehrsheim. De problematiek van de novelle krijgt een vertaling naar het niveau van de vertelinstantie.

Verder strekkend nog zijn de consequenties die voortvloeien uit de laatste halve bladzijde van de novelle. De vertelinstantie leidt daar het verhaal uit, zoals hij ook de inzet voor zijn rekening nam. Maar van het aanvankelijke overzicht is niets meer over. Hij maakt de abstracte lezer, die toch al niet veel vertrouwen meer in hem zal stellen, deelgenoot van zijn bankroet.

Het werd zeer, zeer ingewikkeld.

Gesteld er zou een wezen hebben bestaan dat in staat zou zijn geweest Bernard’s *leven*, Bernard’s *herinneringen* aan zijn leven, zijn ideeën, zijn systemen, zijn gesprekken, zijn gedachten, ja ook zijn emoties, kortom *alles* vast te leggen met de nauwkeurigheid van een geluidsfilm, hij zou er geen enkel systeem in hebben kunnen ontdekken, het zou een chaos zijn geweest, een kos-

mischa chaos. Het zou zijn geweest alsof Bernard nooit had bestaan. De betrekkelijke ordening van zijn organisme zou niet de minste betekenis hebben bezeten in dit alles.

Maar zo'n wezen was er niet. Degen die er wél waren, luisterden zó vluchtig naar hem, dat zij slechts van tijd tot tijd een paar zonderlinge volzinnen opvingen uit zijn mond, die zij dan, dikwijls min of meer gewijzigd, tot een verhaaltje combineerden, dat zij vertelden aan het dessert of op een verjaars-visite. (p. 182-183)

Volledigheid in de registratie van iemands bestaan is niet alleen onmogelijk, naar bleek uit de vorige bespiegeling, zij zou tevens tot niets leiden. De protagonist heeft fysiek, als lichaam, een bepaalde afgerondheid, die aangeduid wordt met een naam (Bernard). Maar deze heeft geen existentieel correlaat. Zijn eventueel volledig geboekstaafde bestaan zou "die betrekkelijke ordening" geheel missen: "(...) het zou een chaos zijn geweest, een kosmische chaos".

Door dit standpunt in te nemen schaaft de vertelinstantie zich volgens Stolk (1974) "(...) onder degenen die de chaos van gegevens tot een 'verhaaltje' reduceren" (p. 562). Niet louter krachtens deze opinie, zou ik daartegen in willen brengen. Wel voor zover de beschrijving van Bernards leven in de novelle "systeem" vertoont. Die coherentie, zo maakt de vertelinstantie zelfdestructief duidelijk, berust slechts op spaarzame, slecht opgenomen en onzorgvuldig verwerkte gegevens, die tot een willekeurig "verhaaltje" zijn gecombineerd. (Alweer: Bernard doet in feite niets anders). De verhaalfiguren, de protagonist voorop, bestaan slechts bij de gratie van de gebrekkige informatie over hen. Waarmee de vertelinstantie, die zowel zijn eigen machteloosheid tekent als ook de samenhang diskwalificeert die de abstracte lezer in zijn relaas bespeurt, dezelfde opvatting huldigt als Bernard: "(...) de mens kan alleen leven doordat hij niets weet" (p. 163). Onwetendheid is een noodzakelijke voorwaarde voor bestaan. Misschien wel om die reden sterft Gerard nadat Bernard uiteengezet heeft dat zij leven in het verleden van een ander wezen: "Nadien leefde Gerard niet lang meer" (p. 182).

Stolk (1974) bespreekt de uitwerking van het commentaar op de abstracte lezer. De reflectie van de vertelinstantie zou, naar zijn mening – hij baseert zich daartoe op Stanzel (1964) –, de lezer het gevoel bezorgen "(...) dat zijn eigen inzicht in de samenhang van het verhaal juist is dan het inzicht van de verteller" (p. 562). In bepaalde gevallen lijkt mij deze bewering niet onjuist. Hier echter wel. De inhoud van de interventie door de vertelinstantie, zoveel als de sleutel tot de novelle, zou veronachtzaamd moeten worden om het door Stolk (1974) aangeduide effect mogelijk te maken. De abstracte lezer zal door het commentaar van de vertelinstantie niet de aansporing krijgen te trachten "achter dat verhaaltje toch een objectief rationeel systeem te vinden" (p. 562). Hij zal juist beseffen dat dit niet kan.

Evenmin acht ik het plausibel dat de doorbreking van de authenticiteitsillusie, gevolg van de divagatie die de vertelinstantie zich permitteert, de lezer daartoe

zal aanzetten. De lezer zal zich slechts realiseren dat hij net zo machteloos is als Bernard en de vertelinstantie.

5.3. Thematiek

Ik heb aangetoond dat de vertelinstantie in 'Lotti Fuehrscheim' sterke gelijkenis vertoont met zijn protagonist. Op deze vertelinstantie kan de abstracte lezer zich niet verlaten, als hij zijn weg zoekt in de verwarrende gebeurtenissen die de novelle bevat. Vertelinstantie noch hoofdfiguur is in staat een geldig systeem in de werkelijkheid aan te brengen. De aanwezige coherentie is het resultaat van willekeurige betekenistoekenning aan toevallige en onbetrouwbare gegevens.

Binnen de verhaalwereld gaat Bernard door voor geestelijk gestoord (zie o.a. p. 178 en 180). Hij beeldt zich dingen in die er niet zijn; het onderscheid tussen binnen- en buitenwereld verdwijnt voor hem. Het interessante is nu dat niet alleen de vertelinstantie in dit opzicht met Bernard overeenkomt, doch ook de andere verhaalfiguren. Een vertegenwoordiger van het gezonde verstand als Gerard b.v. blijkt een werkelijkheidsconceptie te huldigen die in essentie identiek is aan die van Bernard.

Teneinde deze stelling te beargumenteren bespreek ik eerst met wat meer uitvoerigheid dan in het voorgaande de kijk op de realiteit van de hoofdfiguur, inclusief zijn preoccupatie door Lotti Fuehrscheim (5.3.1.). Daarna richt ik mij op de parallellen met de andere verhaalfiguren (5.3.2.).

5.3.1. Het denkbare als realiteit

"Waar zouden wij aan toe zijn, als alles wat denkbaar is, ook werkelijk bestond?" luidt de retorische vraag die de filosoof stelt (p. 176). Ik denk dat grote gedeelten van 'Lotti Fuehrscheim' een antwoord op deze vraag impliceren. Waar de optiek van Bernard domineert, krijgt de lezer een droomachtige, hallucinatorische werkelijkheid voorgeschoteld.

Hoewel ik niet de pretentie heb, en trouwens niet kan hebben, in Bernards wereld exact realiteit van begoocheling te scheiden, bestaan er onderling verbanden die een ingebeelde werkelijkheid markeren. Deze wil ik nu bespreken.

Het springt in het oog dat bepaalde gedachten van Bernard direct gevolgd worden door erbij aansluitende waarnemingen. Dit wekt de indruk dat de waargenomen realiteit het produkt is van geestelijke activiteit. Zo bedenkt Bernard op een zeker ogenblik, rijdend in een tram, dat uit de naam Lotti Fuehrscheim niet is af te leiden of hij de draagster ervan moet beminnen, dan wel vermoorden (p. 162).¹⁹ Iets later, de tram rijdt inmiddels hoog boven de begane grond – een wellicht niet irrelevant detail –, ziet hij het volgende.

Ergens had een man zijn luidgillende vrouw op de tafel vastgebonden. Hij stond wuivend voor het raam, glimlachend tegen de tramreizigers, die nooit het nummer van zijn huis zouden kunnen raden en hem aangeven bij de politie. (p. 163)

Dit tafereel sluit treffend aan bij Bernards gedachte over moord. — En trouwens ook, maar dan gaat het om een minder direct verband, bij zijn wens Lotti Fuehrscheim of zichzelf voor een onbekend lot te behoeden. Zo min als hij in staat is dit lot, besloten in haar naam, te kennen, kan hij het huisnummer van de bedreigde vrouw raden, wier lot maar al te duidelijk lijkt.

Een tweede voorbeeld van de evocatieve kracht die Bernards geest bezit, is te vinden in de zinnen die onmiddellijk volgen op de zojuist aangehaalde passage.

De herfst, die voorbijschietende huizen, waarin leven dat hij nooit zou kunnen beïnvloeden, dit alles belastte Bernard zozeer, dat zijn persoonlijkheid erdoor uitdijde en als het ware vervloede over de stad. En van die vaagte waaraan hij ten prooi was, maakte Gerard gebruik hem op de schouder te tikken. (p. 163)

Zijn gewaarwording van onmacht beleeft Bernard als grensverlies. Zijn vast omlijnde identiteit gaat verloren; het onderscheid met andere personen vervaagt — zodat Gerard net zo goed aanwezig kan zijn, sterker, is. Ook hier wordt een bepaalde mentale sensatie verwerkelijk.

In het gesprek dat nu volgt, dringt Gerard er bij Bernard op aan zijn onoplosbare raadsel te vergeten en hem te vergezellen naar Nederland. “(. . .) Eenmaal gaan wij allemaal dood’. Bernard schudde het hoofd” (p. 164). Daarop presenteert de buitenwereld een decor dat niet alleen fraai past bij het begrip dood dat eerder in de conversatie ook al aan de orde gekomen is (p. 163), maar bovendien Gerards woorden logenstrafte en dus Bernard in het gelijk stelt.

De tram reed nu boven een oud, verlaten kerkhof, midden tussen de hoge huizen gelegen. Een wetsbesluit verbood het op te ruimen, omdat het historische waarde bezat. De stichters van de stad waren er bijgezet. — Er stonden auto’s tussen de verwoeste graven. (p. 164).

Het van staatswege gesanctioneerde begrip “historische waarde”, hoezeer in de praktijk van alledag van nul en generlei waarde (cf. de auto’s tussen de vernielde graven), houdt in dat met de dood niet alles voorbij is. Het veronderstelt een band met vroeger tijd die in principe niet verschilt van de betekenisvolle relaties die Bernard door de tijd heen postuleert, zowel in het geval van Absalom als dat van Lotti Fuehrscheim.

Een volgend voorbeeld. In de beschrijving van de tramrit komt een onschuldig ogend zinnetje voor. “Bij een station stroomde de tramwagen vol en Bernard had zijn plaats afgestaan aan een oude vrouw” (p. 163). Als later de man in het wit, een krachtadig handelende dieptepsycholoog, wil tonen welke behandeling hij in petto heeft voor mensen met een slecht geheugen, geeft hij een demonstratie met een oude vrouw (p. 172 e.v.). Zoals het haar vergaat, zal het Bernard kunnen vergaan. Hij heeft, anders gezegd, zijn plaats aan de oude vrouw afgestaan.

De oude vrouw overleeft de demonstratie niet, iets waar Bernard de therapeut op attendeert.

“(. . .) Het is onzinnig om te zeggen, dat zij dood is, maar ergens waar zulke

dingen gebeuren, is het misschien een opmerking die licht werpt op veel dat nog duister was!’ (p. 174)

Met een wrange toepasselijkheid gaan in de volgende alinea één voor één de lampen uit.

Ook het bestaan van Lotti Fuehrscheim lijkt teweeggebracht te worden door woorden en gedachten. Nergens in de novelle staat haar existentie onomstotelijk vast — zoals overigens ook haar niet-bestaan onbewezen blijft. Pikant daarbij is dat Gerard, de vleesgeworden nuchterheid, de eerste is die er blijk van geeft Lotti Fuehrscheim voor een bestaand persoon te houden. In een op zonderlinge wijze tot stand gekomen telefoongesprek zegt hij tegen zijn broer:

‘(. . .) Je bent verliefd op haar! Dat is het! Natuurlijk. Bernard je hebt volkomen gelijk! Je moet die Lotti Sunshine niet in de steek laten. Neem haar mee naar Holland! (. . .)’ (p. 165)

Opvallend genoeg alweer heeft Bernard kort daarvoor bedacht: “Hij kon niet zeggen dat hij veel hield van een meisje dat Lotti Fuehrscheim heette” (p. 162). Gerard toont geen enkel begrip voor wat zijn broer bezielt: hij deformeert de preoccupatie van zijn broer tot verliefdheid²⁰ en verbastert zelfs de naam waar het allemaal om is begonnen. En deze verbastering weerspiegelt wonderwel de zonnige kijk die Gerard heeft op de obsessie van zijn broer. Op zijn manier handelt dus ook Gerard getrouw aan de stelregel: “(. . .) eerst begrijpt men de naam, later de rest” (p. 169).

Intussen komen pas na het gesprek met Gerard bij Bernard gedachten op aangaande de levenswijze van Lotti Fuehrscheim (p. 166). Weer later denkt hij over vorige ontmoetingen met haar (p. 168) en tenslotte verschijnt zij (p. 169).

Tekenend voor het inbeeldingskarakter dat de werkelijkheid van Bernard draagt, is dat er veel van hemzelf in schuilgaat. Eén voorbeeld kwam al aan de orde: aan het eind van hoofdstuk IX wordt Bernard aangevlogen door een helikopter (p. 179). In X ligt Lotti Fuehrscheim dood in bed; ook zij is aangevlogen door een hefschroefvliegtuig (p. 180). Opmerkelijk is de wijze waarop Bernard de nacht belaaft:²¹ “In de gang zag hij kans haar aan te vliegen” (p. 181).

Bernard vergelijkt Lotti Fuehrscheim met een kat: “(. . .) het lijdt geen twijfel dat zij haar persoon onophoudelijk splitst” (p. 166). Zij beschikt dus evenmin als Bernard over een afgeronde identiteit. Evenals Bernard (vgl. b.v. de scène waarin de film wordt geprojecteerd) kijkt de kat met een onbevangen blik. Zij neemt feiten waar zonder zich te laten beïnvloeden door vertrouwde perceptiekaders. Aldus verkeert het in aanleg aanminnige tafereel van elkaar omhelzende gelieven in een lugubere scène vol latent geweld.

Zij ziet toe vanaf een vensterbank, ’s avonds wanneer in een portaal twee personen elkaar bij de hals houden en glimlachen tegen elkaars tanden. (p. 166)

De kat, waarvan de levenswijze die van Lotti is, wordt ook als een emigrant aangeduid (p. 166), wat Bernard eveneens is.²²

Al met al is het vermoeden gewettigd dat Bernard zich in een zelfgeschapen schijnwereld beweegt. Zijn woorden benoemen de werkelijkheid niet, maar scheppen die.

‘Lotti!’ riep hij, maar vlak bij hem, ofschoon buiten zijn bereik, was een onzichtbare stalen plaat opgehangen, waartegen de naam afstuitte, om als echo zijn oor te treffen (. . .) (p. 172)

Bernard luistert naar “de roep van haar naam” (p. 164), maar veelbetekend genoeg is hijzelf de roepende!

Dat Bernard hallucineert, wordt bevestigd in de scène met de oude vrouw, wier schedel wordt afgezaagd. Haar stembanden zijn onklaar gemaakt.

De oude vrouw kon niet gillen, maar het scheen of alle pijn die zij leed, toch niet verloren ging in haar lichaam. Het begon te stralen, iets anders viel niet aan te nemen. Er was niets van te zien, maar toch was er die straling, zij het wellicht van zo hoge frequentie, dat zij pas over duizenden jaren voldoende gekalmeerd zou zijn om zich te kunnen manifesteren. . . als ether of als nevel. . . als hitte of diepste koude. Maar iets. . . maar ergens. . . (p. 173)

Hier staat expressis verbis dat Bernard de straling niet waarneemt. Hij neemt slechts aan dat deze er is (zoals hij in het voorlaatste citaat het aanzijn geeft aan “een onzichtbare stalen plaat”), omdat hij er zich niet bij kan neerleggen dat alle pijn volkomen vergeefs wordt geleden. Het onvermogen deze afschuwelijke gedachte te aanvaarden, brengt hem tot zijn veronderstelling. Bernard wil het bestaan zin geven. Het verband met zijn obsessie ligt voor de hand, mede door de genoemde tijdsspanne (zie b.v. p. 162) en de kosmische dimensies.

Ook elders in de novelle grondt Bernard zijn overwegingen op een verlangde organisatie van de werkelijkheid, waarin billijkheid bestaat en inspanningen derhalve worden beloond. “Het is niet aan te nemen dat ik alles aan Lotti Fuehrscheim heb opgeofferd, helemaal voor niets” (p. 181).²³ Maar waarom eigenlijk niet? Louter en alleen, omdat hij het idee niet kan verdragen dat alles nutteloos is. Hij is zelf, onbewust, de levende illustratie bij zijn eigen visie op de mens.

‘Nog sterker’, (. . .) ‘de mens kan alleen leven doordat hij niets weet. Hij kan van alles fantaseren, maar weten doet hij niets. Zelfs als hij wéét, hoopt hij ergens toch nog dat het slechts fantasie is. Daarom gaat hij niet onmiddellijk dood, daarom weet hij telkens wat nieuws’. (p. 163)

Als er één persoon is in ‘Lotti Fuehrscheim’ die ‘telkens wat nieuws weet’, is het Bernard wel.

De Lotti Fuehrscheim aan wie Bernard zijn existentie gekoppeld heeft, doet denken aan een metafysische, zelfs religieuze verschijning. Als één van de alternatieven voor haar noemt de man in de witte jas “een god. . .” (p. 171). Het is in overeenstemming met haar bovennatuurlijke status dat Lotti niet bestand is tegen aanraking.²⁴

Toen hij eindelijk zijn handen op Lotti Fuehrscheim's heupen legde, liep zij zonder tegenstribbelen in gelijke pas met hem mee, maar ze vertelde hem onmiddellijk: 'Nu zal je Lotti nooit meer zien'. (p. 174)

De orakeltaal²⁵ die zij uitslaat, fungeert ook als een religieuze verwijzing.

'En nu is Lotti de hele dag niet op straat geweest. Hier zit zij, als een mandarijn in haar schil. Het werd tijd dat zij de doden overgaf aan de martelaren van het wittebrood. Maar de zondvloeden van de stervensmoeden, kwamen. . . Nee, ik weet niet hoe ik verder moet'. (p. 169)

De kennelijke onzin ten spijt, evoceren woorden als "martelaren van het wittebrood" – wellicht een streng stoffelijke karakterisering van christenen – en "zondvloeden", rijmgever aan "stervensmoeden" als Absalom aan kapsalon, een godsdienstige sfeer.

Over Lotti Fuehrscheim kan slechts gesproken worden in onbegrijpelijke en bovennatuurlijke termen. Het dunkt mij tenminste aannemelijk dat "de waarheid" van Bernard op haar betrekking heeft.

Hij was een profeet die de waarheid heeft ontdekt, omdat de taal die hij spreekt zó bovenaards en onbegrijpelijk is, dat niemand tot tegenspraak komt. (p. 174)²⁶

Bernards "waarheid" verdient die naam slechts bij de gratie van de onmogelijkheid tot tegenspraak, die weer berust op de onnavolgbaarheid van zijn taalgebruik. De taal die Bernard bezigt, heeft geen verband met aardse standen van zaken, waardoor hij louter niet toetsbare uitspraken doet. Bernard waardeert dit positief, de filosoof negatief.

De woordencombinaties die hij uitspreekt zijn zinloos, zij kunnen nooit een zin krijgen, doordat zij zich niet op een bestaand, sluitend systeem van tautologieën (zoals wij dat noemen) laten betrekken, noch tot een dergelijk systeem uitbouwen. Ze zijn niet verbindbaar, nergens mee. (p. 177)

De metafysische allure van Lotti constitueert een niet ongedaan te maken afstand tot Bernard, die ondanks alles een aardse gestalte blijft. Vandaar dat Lotti Fuehrscheim absoluut niet weet, hoe zij Bernard kan helpen (p. 175). Een "almachtig" wezen als Lotti is elk besef van menselijke problemen vreemd.

De bovenzinnelijke uitlatingen van Lotti Fuehrscheim zijn niet in taal te vatten.

'(. . .) ik kan dan geen antwoord meer geven, omdat ook woorden alleen gevoeld kunnen worden. Maar de woorden die ik dan zal spreken zullen uit onwaarneembare trillingen bestaan, trillingen trouwens, die zich niet voortplanten door lucht, maar alleen door het medium dat het heelal omhult, een schil van onbestaanbaarheid!' (p. 175)

In feite betoogt Lotti, zoals eerder Bernard, hetzelfde als de filosoof, doch de waardering verschilt weer. Haar woorden, zij verdienen deze benaming nauwe-

lijks meer, zijn van elke fysische, tastbare gedaante beroofd. Daardoor zullen zij Bernard niet bereiken.

De analytisch filosofische beoordeling van Bernards probleem, hiervoor aan de orde, is niet de enige die de novelle bevat. De man met de witte jas, in therapeutisch opzicht overigens al even jammerlijk falend als de filosoof, hangt een dieptepsychologische verklaring aan. Door de talige misverstanden die bij deze verklaring hun funeste rol spelen, is zij ondergeschikt aan de filosofische

Allereerst iets over de identiteit van de in het wit gehulde man. Hij is een psycholoog en hoogstwaarschijnlijk een vertegenwoordiger van de dieptepsychologie, meer in het bijzonder van de psycho-analyse, gezien het belang dat hij toekent aan de bewustmaking van wat is vergeten (p. 171).²⁷ Zoals van een psycholoog niet verbaast, karakteriseert hij Bernards verbondenheid met het raadsel als "uitsluitend een karakters trek". Zijn leven valt samen met het raadsel (p. 170-171).

Volgens de psycholoog komt het erop aan dat Bernard zijn geheugen opfrist. Hij kent de oplossing al, maar heeft die, Freudiaans gesproken, verdrongen naar zijn onderbewuste (p. 171).

De man in het wit – en hoogstwaarschijnlijk Bernard – stelt zich deze sector van de menselijke geest zeer concreet voor – zoals ook het 'opfrissen', dat in een badkuip geschiedt. Bij wijze van demonstratie wordt een oude vrouw de schedel afgezaagd.²⁸ Ook zij moet iets uit haar geheugen opdelven: "Waar is het?" (p. 172). Doordat zij in haar antwoord verwijst naar haar "kersepit" en dit woord zowel letterlijk als figuurlijk gebruikt (de psycholoog bezigt het alleen in overdachtelijke zin), ontstaat een grotesk misverstand. Dit wordt nog vergroot, doordat de behandelende arts haar hersenkwabben zonder nadere explicatie "perzikpitten" noemt (p. 173). De oude vrouw hanteert dit woord alleen in een letterlijke betekenis.

De arts toont aan dat, figuurlijk gesproken, een perzikpit door een kerssepit omvat kan worden.²⁹ De taal laat mogelijkheden toe, die in de werkelijkheid zijn uitgesloten. De oude vrouw kan niet overtuigd worden, daar zij dood is, terwijl "het" nog steeds niet gevonden is. Eerder hield de psycholoog Bernard voor dat, net als in het geval van Absalom, zijn dood de oplossing zou brengen. Ook voor de oude vrouw gaat dit nu op, zonder dat de psycholoog dit lijkt te beseffen.

De demonstratie mist haar uitwerking op Bernard. Hij heeft trouwens ook te veel belang bij zijn raadsel om het te laten oplossen. Dit blijkt uit zijn angstige reactie, wanneer de psycholoog hem in het nauw drijft.

Op dit ogenblik viel Bernard hem te voet. 'Wat moet ik beginnen, als ik het wéét', vroeg hij, 'wat moet ik doen als het raadsel is opgelost?' (p. 171)

Als elk mens kan Bernard niet buiten de begoocheling en moet hij zich vastbijten in onoplosbare problemen.

5 3 2 Wie is er gek?

De hoofdfiguur van 'Lotti Fuehrschein' gelooft niet in het bestaan van het toeval. De bijbelse persoon die Absalom heet, draagt zijn naam b.v. niet zo maar. Bernard acht het significant dat iemand met zijn levensloop, en vooral -einde, juist deze naam heeft gehad. Het verband tussen een bepaalde fysieke gestalte en de klankcombinatie waarmee deze aangeduid wordt, is niet willekeurig, maar geladen met betekenis. Ter staving van zijn overtuiging wijst hij op het bijna-volrijm van de Hebreeuwse naam Absalom en het duizenden jaren later ontstane Nederlandse woord kapsalon. Absalom stierf, toen hij, op de vlucht, met zijn weelderige hoofdhaar in een terebint verward raakte en weerloos kon worden gedood (II Samuel 18-9). Pas het woord kapsalon betekende de ontcijfering van het raadsel dat zijn naam behelsde. Een raadsel dat Absalom volgens Bernard wel beziggehouden heeft, al wist hij het niet op te lossen (p. 159-161).

Analoog aan deze oudtestamentische casus tracht Bernard de naam Lotti Fuehrschein te ontraadselen. Hij veronderstelt dat ook in die naam – waarvan de herkomst overigens duister is – een mededeling besloten ligt, pas later te vatten, die van vitaal belang is voor haar of hemzelf. Hoewel het voorbeeld van Absalom demonstreert hoe uitzichtloos zijn streven is, volhardt Bernard in zijn pogingen deze boodschap te achterhalen.

Bernard laat zich begoochelen door de taal. Aan toevallige klankovereenkomsten verleent hij een diepere zin. Hij postuleert verbanden in de taal en tussen taal en werkelijkheid, die allerm minst evident zijn. Zelfs is het zeker niet onaanneemelijk dat de hele Lotti Fuehrschein slechts in zijn geest bestaat.

De door Gerard te hulp geroepen filosoof, die het probleem waarin Bernard verstrikt geraakt is, reduceert tot een schijnprobleem, zegt dat "(...) het oplossen van een schijnprobleem, het ontrafelen van een zinloos woordenspel (...) een bezigheid is "(...) waar alle mensen zich aan schuldig maken (...)" (p. 177). De professor brengt Bernard niet onder in de rubriek krankzinnigen. Integendeel, slechts de enorme inzet waarmee hij zijn schijnproblemen poogt op te lossen, onderscheidt hem van de andere mensen.³⁰ Voor het overige verschilt hij niet van hen.

Deze opvatting vindt steun in de treffende parallellen tussen Bernards gedragingen en die van enkele andere verhaalfiguren, m.n. Gerard en de dwaze nicht. (En uiteraard ook in de reeds besproken overeenkomst tussen Bernard en de vertelinstantie).

Het waarnemen van wat er niet is, lijkt een eigenaardigheid van Bernard. Maar ook zijn ogenschijnlijk zo redelijke en nuchtere broer maakt zich hieraan schuldig. Dit wordt duidelijk in twee merkwaardige passages aan het begin van IV, het hoofdstuk waarin Bernard voor de eerste maal zijn preoccupatie uiteenzet.³¹ Nadat hij de naam Absalom aan het woord kapsalon gekoppeld heeft, valt er twee zinnen verder het volgende te lezen.

Maar diens laatste opmerking gaf hem het gevoel dat er iets haperde aan de zitting van de fauteuil waarin hij schommelde. Hij wipte een ogenblik op,

tastte onder zich en gaf toen antwoord op het onzinnige probleem. (p. 159-160)

Bernard vergist zich als hij meent "(...) dat zijn woorden op anderen toch geen uitwerking (...) " (p. 161) hebben. Het is alleen een andere dan de beoogde. De woorden van Bernard brengen Gerard geestelijk uit balans; dit ervaart hij als een fysiek ongemak, waarvoor hij een materiële oorzaak zoekt. In weerwil van zijn depreciërende kijk op Bernards probleem, bezondigt ook Gerard zich aan inbeelding.

In de volgende alinea wordt Gerard nogmaals het slachtoffer van begoocheling. Het door zijn broer gelegde verband bezorgt hem de volgende gewaarwording.

Een geur van sinaasappelschillen drong tot hem door en herinnerde hem plotseling aan een ziekenkamer, hoewel Bernard de laatste weken niet bedlegerig was geweest. (p. 160)

Bernards uitzonderlijke gedachtengang brengt Gerard ertoe zijn broer voor zichzelf ziek te verklaren. Deze diagnose wekt de associatie met de geur van sinaasappelschillen: sinaasappels zijn een bekend ziekenkostje. Vervolgens herinnert hij zich een ziekenkamer. Onder invloed van Bernards woorden ruikt Gerard dus iets wat er onmogelijk kan zijn.

Net als Bernard projecteert Gerard innerlijke sensaties in de buitenwereld. Hij is daarin wat minder extreem, maar een essentieel verschil met zijn broer bestaat er niet. De zgn. normale werkelijkheidsconceptie wordt slechts verhevigd, principieel verandert zij echter niet in de werkelijkheidsbeleving van de geesteszieke.

Het verschil tussen de beide broers is verder slechts dat de een, Gerard, het mechanisme van de projectie doorziet (maar nochtans onbewust toepast), terwijl de ander zelfs dit mechanisme niet kent en dus het onderscheid ontkent tussen realiteit en inbeelding. Ik wijs in dit verband nogmaals op de van onbegrip getuigende wijze waarop Bernard een 'projectie' (de film op de huismuur) aanschouwt. Dat Gerard het mechanisme van de projectie kent, volgt uit zijn verklaring van het verschijnsel angst.

'Als iemand bang is', antwoordde Gerard, 'kan dat erop wijzen dat hij slecht is. Hij zit vol boze voornemens en neemt aan dat de anderen even verdorven zijn als hijzelf'. (p. 163)

Hiervoor besprak ik al een parallel die het onderscheid tussen geestelijk gezond en geestelijk gestoord ook ten zeerste relativeert. Gerard projecteert op zeker ogenblik (letterlijk) zijn sprekende mond op de werkelijkheid (p. 178). Bernard beantwoordt de boodschap van zijn broer (" 'Bernard heb je het nu eindelijk begrepen?' " – p. 178) op zijn beurt met een, sterk vergelijkbare, zij het figuurlijke projectie (p. 179).

Om zijn broer te bereiken en te overtuigen bedient Gerard zich van een keur aan technische hulpmiddelen: de luidspreker (twee keer), de telefoon, een vliegtuig

dat in de lucht schrijft, een zeppelin met een ring van neonletters, gloeilampen die een tekst vormen en de geluidsfilm. Het effect is nihil. De versterking van het geluid en de vergroting van het beeld resulteren, paradoxalerwijs, slechts in een soortgelijke vervorming als de realiteit vertoont in de perceptie van Bernard.

Aan het eind van het gesprek dat Gerard en Bernard in hoofdstuk IV voeren, verschijnt er een luidsprekerauto in de straat. Deze maakt verdere conversatie onmogelijk. Een klaarblijkelijk bijzonder krachtige stem roept:

‘Mensen denk aan uw stamgenoten die strijden in Israël, die sterven ook voor uw vrijheid! Stuur levensmiddelen en medicijnen. Stort geld. Ga nog vandaag naar uw bankier!’ (p. 161)

De discussie die de stem beëindigt, handelt over de potentiële betekenis van de klankgelijkenis Absalom-kapsalon. Gerard erkent de analogie, maar vraagt dan bij wijze van tegenwerping: “(. . .) wat is er dan nog in gelegen dat jou zorgen baart?” (p. 161). Hij suggereert dat de geschiedenis van Absalom elk actueel belang heeft verloren. Maar de stem door de luidspreker stelt hem in het ongelijk. Deze benadrukt immers juist de verbondenheid door de tijd heen met de “stamgenoten” in Israël, het land waar ook Absalom vroeger leefde en strijd leverde. Opnieuw wordt de abnormale zienswijze gesanctioneerd door de algemeen geaccepteerde.

Wanneer men onderzoekt hoe Gerard in contact probeert te treden met zijn broer, frappeert wederom de parallelle. De tekst die een vliegtuig in de lucht schrijft, lijkt op een reclameboodschap³² en roept derhalve bij uitstek een schijnwereld op (p. 156). De “metershoge letters van gloeilampen” (weer een vergroting) die een gelijke mededeling uitbeelden, sorteren hetzelfde effect (p. 156). De tekstring rond de zeppelin wordt vergeleken met een losgeschoten “ring van Saturnus” (p. 156). Dit impliceert dat er een buitenaards signaal door Gerard wordt uitgezonden. De overeenkomst met Bernard, die ook een bovenaardse taal spreekt (p. 174) – en evenmin begrepen wordt – behoeft wel geen toelichting.

De eerste keren dat Bernard de boodschap van de luidsprekerauto hoort, reageert hij niet. Pas als Gerards verzoek niet meer ingeleid wordt door dansmuziek, maar door een mars uit een klassieke symfonie (p. 157), komt hij in beweging. Misschien omdat het verleden (en de toekomst) hem meer intrigeren dan het heden. Als hij op het punt staat zich, overeenkomstig Gerards verzoek, te melden bij de chauffeur van de auto, lijkt het toch nog mis te gaan. “Een neger schoof een lang rijdend rek, volgehangen met confectiekostuums, tussen Bernard en de auto in” (p. 158). Een “gordijn van confectiekostuums” scheidt Bernard van Gerard. Tussen hen staat het algemeen aanvaarde, het gestandaardiseerde (vgl. ook Gerards voorkeur voor het massaproduct Pepsi Cola – p. 158 en 179). Overigens verschillen zij niet.

De realiteit waartoe Gerard zijn broer poogt over te halen, doet zich in de scène met de luidsprekerauto al even ongrijpbaar en bedrieglijk voor als de werkelijkheid die Bernard zich voorstelt. De auto rijdt b.v. weg, terwijl de volgende,

onverwacht toepasselijke, tekst ten gehore wordt gebracht: “‘Bernard, dit is Gerard. Het spijt mij dat ik er niet was om je te ontvangen” (p. 158). Gerard spreekt ook – via een bandopname – zonder zijn lippen te bewegen. Bernard herkent aanvankelijk zijn stem op de band niet (p. 158), wat zich laat begrijpen na dertig jaar. Het is daarom nogal verbazingwekkend dat deze Bernard later, als Gerard hem opgemerkt heeft, meent te kunnen vaststellen dat het geluid uit de luidsprekers in niets lijkt op Gerards stem (p. 159). En terwijl de auto zich gestaag van Bernard verwijderd, weerklinkt Gerards aansporing: “‘. . . maak contact met mij. Kom mij opzoeken’ ” (p. 158). Met recht kan gezegd worden dat Gerards gedrag gekenmerkt wordt door “(. . .) de snelheid en zich weinig om de waarheid bekommerende duidelijkheid dergenen die succes hebben (. . .)” (p. 159). Ook al omdat hij er in slaagt Bernard ‘op te roepen’.

Gerard doet, net als Lotti Fuehrscheim,³³ een dwingend appel op Bernard,³⁴ zonder dat deze de gelegenheid geboden wordt daaraan gevolg te geven. Bernard luistert nu naar “de roep” van zijn eigen naam, zoals hij aan de roep van Lotti Fuehrscheims naam gehoor geeft (p. 164). “Ben, waar ben je? Waar ben je Ben?” (p. 158). Ook hier een, via rime riche, geconstitueerd verband tussen naamgeving en persoonlijk lot. Zijn naam impliceert de vraag naar zijn aanwezigheid in de werkelijkheid.

Zonder zich dit bewust te zijn, relateert Gerard zelf het onderscheid tussen zijn werkelijkheidsconceptie en die van zijn broer. Dit gebeurt in een reactie op Bernards opmerking dat het “bijna onvoorstelbaar” is dat Absalom het woord kap-salon niet heeft gekend.

‘Vooral niet, omdat hij familie was van de alwijze vorst Salomo’, zei Gerard nadrukkelijk, misschien alleen ironisch, misschien ook om Bernard op de gedachte te brengen dat Absalom meer te maken had met Salomo dan met ‘kap-salon’, alleen al omdat dwaasheid slechts een letteromzetting van de wijsheid was, volgens hem (p. 160).

Gerard geeft te kennen dat het verschil tussen dwaasheid en wijsheid een kwestie is van rangschikking der letters. Deze opvatting doet denken aan Bernards mening dat het door hem gezochte woord gevonden kan worden door “(. . .) alle letters van het alfabet cyclisch te permuteren (. . .)” (p. 181). Ook dan doemt de wijsheid door herschikking der letters uit de dwaasheid op. Maar dit terzijde. Van meer belang is dat de namen Absalom en Salomo voor een aanzienlijk gedeelte uit dezelfde letters zijn samengesteld. Dit geldt trouwens ook voor de namen Bernard en Gerard. En gelijk de laatsten zijn Absalom en Salomo broers, zoons van koning David. Het lijkt er daarbij op dat Absalom met Bernard overeenkomt – wat zijn fascinatie door deze figuur weer een ander accent geeft – en Salomo met Gerard.

Absalom is de zoon die rebelleert tegen zijn vader en hem van de troon probeert te stoten. Hoewel de vader van Bernard en Gerard in het verhaal niet voorkomt, kan wel volgehouden worden dat eerstgenoemde zich distantieert van zijn

familie. In hoofdstuk I doet de nicht daar uitgebreid verslag van (p. 155-156). Min of meer conventionele vaderlijke verwachtingen lost Bernard in het geheel niet in, Gerard daarentegen glansrijk. Al voor Gerards vertrek naar Amerika heeft Bernard zich aan diens zorg onttrokken. Hij is dan nog geen twintig jaar oud (p. 155).³⁵

Bernard, mogelijk naar Amerika vertrokken om Gerards hulp in te roepen (p. 155), geeft geen gevolg aan de Freudiaans regressieve aansporing "tot de veilige schoot" van zijn familie in te keren (p. 170; zie ook p. 163 en 165). Hij gedraagt zich excentriek en laat zich niet "tot rede (. . .) brengen met een bosje tulpen" (p. 179).

Staat Holland, met zijn roemruchte nuchterheid, voor het verstandige en aangepaste, Amerika vertegenwoordigt het dwaze en eigenzinnige. Het is 'het land van de onbegrensde mogelijkheden'.³⁶ Bernard beklemtoont de noodzaak in Amerika te verblijven, teneinde de oplossing voor zijn probleem te vinden. Als Gerard hem prest mee naar Nederland te gaan, antwoordt hij: "Hoe zou ik dan ooit het raadsel dat mij bezighoudt kunnen oplossen?" (p. 163).

Gerard, het toonbeeld van het gezonde verstand, keert aan het begin van de novelle maatschappelijk geslaagd en blij ingehaald door de familie "uit heimwee" naar zijn geboorteland terug (p. 155-156). Bernard is dan juist afgereisd naar Amerika om op zijn onmaatschappelijke wijze fortuin te maken. Waar zijn miserie door zijn omgeving veroordeeld wordt, zijn geen afkeurende geluiden te horen over Gerards jarenlange verblijf in Amerika — dat een veel prozaïscher doel diende — en evenmin over zijn terugkeer naar Nederland. Nochtans wordt ook hij door niet meer dan een irrationele impuls (heimwee) gedreven, zij het een sociaal geaccepteerde.

De broers, Gerard geeft het zelf aan in zijn opmerking over Absalom en Salomo, wijken minder van elkaar af dan kan lijken. Niet voor niets 'kruisen hun wegen elkaar', terwijl ook de volgende zin niet alleen ruimtelijk dient te worden verstaan. "In geen jaren waren zij elkaar zo nabij geweest als tijdens dat éne ogenblik" (p. 155).

Misschien kan zelfs volgehouden worden dat Bernard een vroeger stadium representeert in het leven van Gerard. Het heden van Bernard is dan het verleden van Gerard, waardoor de hypothese van eerstgenoemde over "een ander wezen", wiens verleden hij leeft, een onvermoede bevestiging krijgt (p. 182). De gelijkstelling van de broers valt ook op te maken uit de dubbelzinnige boodschap van de geluidswagen: " 'Bernard, dit is Gerard' " (p. 158). Het advies dat Bernard krijgt, is dan al opgevolgd door Gerard: "Keer in tot de veilige schoot van je familie en leef zo gelukkig als je kunt" (p. 170).

Het eerste hoofdstuk bevat ook enkele indicaties voor de hier geuite veronderstelling die impliceert dat Bernard, een vroegere versie van Gerard belichamend, het object is van de nostalgie die de laatste naar Nederland drijft. Vandaar dat hij met "zoekende ogen" de vliegtuigtrap afdalt (p. 155). Gerard is zeventig, als hij terugkeert, maar voelt zich veertig. De dertig jaar verschil is precies de tijdsspanne dat hij weg is geweest. Hij keert terug naar de situatie van dertig jaar geleden,

waarin nu Bernard vertrekt, ook naar Amerika. Hij reist, tamelijk ouderwets, per boot, zoals ook Gerard indertijd vermoedelijk zal hebben gedaan. (Het is in dit verband pikant dat hij aankomt op een luchthaven die in haar naam zo duidelijk herinnert aan zijn vertrek van eertijds: Schiphol). Het verschil tussen de uiterlijke en de innerlijke leeftijd van Gerard, resp. negentig en veertig, is precies het aantal jaren dat Bernard telt: vijftig. De leeftijd van Bernard komt overeen met het jaarental dat Gerard teniet wil doen. De tijd wordt razendsnel ingehaald, als meege-deeld wordt dat de baard van Gerard plotseling ontzettend snel groeit. Ik wijs er ook nog op dat over Bernard alleen met zijn voornaam gesproken wordt, terwijl Gerard als 'oom' wordt betiteld. Dertig jaar terug was er kennelijk nog geen oomzegger. Tenslotte releveer ik het merkwaardige feit dat Gerard zo goed lijkt te weten waar hij Bernard moet zoeken (p. 156). Klaarblijkelijk is hij op de hoogte van zijn verblijfplaats.

Eén van de verhaalfiguren wordt van meet af aan door de vertelinstantie min of meer gediskwalificeerd: de "dwaze nicht" (p. 155). Zij wordt weliswaar niet zo krankzinnig geacht als Bernard, maar toch wel wat 'zonderling' (p. 156). Het valt echter aan te tonen dat zij eigenlijk noch van Bernard, noch van de overige familieleden beslissend verschilt.

Het loont de moeite zorgvuldig het fragment te lezen waarin de nicht verslag uitbrengt van de pogingen, door de familie in het werk gesteld, om Bernard ervan te weerhouden naar Amerika te reizen.

'Wij hebben alles geprobeerd om hem terug te houden. Maar hij deed niet open als wij aanbelden en als wij de deur lieten forceren, bleek hij verhuisd te zijn. En nooit liet hij zijn nieuwe adres achter'. (. . .) 'zelfs is er van alle burens die hij heeft gehad, nog nooit één geweest die zeggen kon wanneer hij vertrokken was'. (p. 155-156)

Wat opvalt, is dat niemand ooit een teken van Bernard heeft bespeurd. Was hij wel aanwezig (geweest) op de plaatsen waar hij verondersteld werd te zijn? Het lijkt er veel op dat hij er niet was en dat zijn afwezigheid als een vorm van aanwezigheid wordt geïnterpreteerd. Eens te meer vervaagt de scheidslijn tussen feit en inbeelding.

Dezelfde conclusie valt te verbinden aan het eind van hoofdstuk I, een passage die al ter sprake kwam in paragraaf 5.2.1..

De nicht poogde vergeefs haar paraplu op te steken. De regen werd zó dicht, dat zij de anderen niet meer kon zien. De wind sloeg onder haar paraplu en keerde hem binnenste buiten.

Eén geluk: Gerard's gedachten waren alleen bij haar en via haar bij Bernard. (p. 156)

Ik stelde al vast dat empirische afwezigheid, van de nicht en zelfs Bernard, gecompenseerd wordt door mentale aanwezigheid. De voorstelling lijkt minstens zo belangrijk als het verifieerbare feit.

Maar er is meer. Dupuis (1976) schrijft m.b.t. Bernard: "de buitenwereld bestaat slechts nog als naar buiten gebrachte binnenwereld" (p. 154). Het lijkt mij niet te gewaagd in de "binnenste buiten" gekeerde paraplu van de nicht een toespeling te lezen op het in 'Lotti Fuehrscheim' zo belangrijke fenomeen projectie. Projecteren is ook wat zij doet in het zojuist besproken relaas over Bernards als aanwezigheid geïnterpreteerde afwezigheid. Ik vestig ook de aandacht op het gevolg van het feit dat het binnenste (van de paraplu) naar buiten komt: het zicht op wat er werkelijk is, wordt tot nul gereduceerd.

De nicht mag dan als wat eigenaardig te boek staan, de overige familieleden slagen er ook in afwezigheid te duiden als een bijzondere vorm van aanwezigheid. Nadat Gerard het teleurstellende bericht vernomen heeft dat Bernard op reis is, en wel vermoedelijk naar het land dat hij recent verliet, ontvangen de familieleden de volgende indruk van zijn gezicht.

Hij zuchtte en allen zagen hoe plotseling de in zijn glanzend gladgeschoren gezicht verborgen baard, een seconde ontzettend hard groeide. (p. 155)

Waarschijnlijk versombert het gelaat van Gerard, waardoor het opeens ouder lijkt. Via het beeld van de eruptieve haargroei wordt verband gelegd met de figuur van Absalom, die Bernard zo obsedeert. Zijn optiek blijkt de familieleden dus niet geheel vreemd.

Opmerkelijk is voorts dat in hun visie iets wat afwezig is, de baard nl., toch aanwezig geacht wordt, zij het verborgen. Het is dezelfde benadering krachtens welke de permanente afwezigheid van Bernard door de nicht als aanwezigheid kon worden geïnterpreteerd. Wie zo redeneert, wist de grens tussen bestaan en niet-bestaan uit.

5.4. Besluit

'Lotti Fuehrscheim' is een verhaal over de onmogelijkheid de werkelijkheid op intersubjectieve wijze te ordenen. Elk systeem dat erin aangebracht wordt, is ongeldig, want willekeurig. Het is onzeker welke constateringën feitelijk zijn en welke op inbeelding berusten. De vervaging van het laatste onderscheid doet zich niet slechts gevoelen als de visie van de geestelijk gestoorde hoofdfiguur wordt weergegeven. De abstracte auteur laat uitkomen, o.a. via veelbetekenende parallellen, dat de werkelijkheidsconceptie van de protagonist slechts gradueel verschilt van de gangbare. Niet voor niets krijgt de zo nuchtere Gerard met niet mis te verstane dubbelzinnigheid de kwalificatie mee: "(...) innerlijk (...) actief als een man van veertig" (p. 155).³⁷

Ook de vertelinstantie blijkt te bruisen van inwendig leven, dat hij van tijd tot tijd naar buiten brengt. Hij handelt bepaald niet conform de opinie die de abstracte auteur aanhangt. Aanvankelijk schijnbaar superieur, stelt de vertelinstantie zich volledig in dienst van zijn verwarde personage Bernard. Hun visies zijn op een gegeven ogenblik nauwelijks meer uit elkaar te houden. Op vergelijkbare wijze onderkennen zij op basis van onbetrouwbare gegevens een gratuite systematiek in de werkelijkheid.

Op grond van deze conclusies kan ik het niet eens zijn met de volgende bewering van Stolk (1974).

De orde van de verteller in *Lotti Fuehrsheim* is dus even persoonlijk als die van de verhaalpersonages die in een schijnwereld leven. Toch is ze van een ander kaliber: de orde van de verteller toont de chaos die de personages proberen te ontkennen. (p. 571)

De "orde" waarop Stolk (1974) in de tweede zin doelt, is die van de abstracte auteur. De ordening van de verteller (vertelinstantie) is, zoals ook Stolk (1974) vaststelt, volkomen vergelijkbaar met die van de verhaalfiguren. Door de organisatie van de novelle, waarvoor de abstracte auteur tekent, gaat de abstracte lezer dit beseffen.

De abstracte auteur is b.v. verantwoordelijk voor de talrijke ambiguiteiten in het verhaal. Zo is de "binnenzee", om een nieuw exempel aan te dragen, hoogstwaarschijnlijk slechts een zee in het binnenste van Bernard. "Het strand viel zelfs bij eb niet droog" (p. 165-166). Dit betekent dat de getijden niet waarneembaar zijn en (hier) vermoedelijk in het geheel niet bestaan. Weer wordt, als in het geval van de voor zijn familie ongrijpbare Bernard (p. 156) en van 'het zwarte licht' (p. 175), een arbitraire ordening, die bewijsbaar noch weerlegbaar is, aan de realiteit opgelegd.

Inmiddels is de rol van de abstracte lezer in het geding gekomen. Hij legt de verbanden en trekt de conclusies – zoals de voorgaande –, waartoe de tekststructuur dwingt. Maar is dit bij een novelle als 'Lotti Fuehrsheim' niet een al te argeloze voorstelling van zaken? Draagt ook die structuur niet het karakter van een willekeurige ordening, een drogbeeld van de lezer? Volgens mij stuurt de novelle op deze slotsom aan. Om de willekeur van elke sytematisering, die b.v. op klankovereenkomst berust (Absalom-kapsalon) te tonen, wordt een structuur gecreëerd die o.m. op een dergelijk ordeningsprincipe steunt (Bernard-Gerard). Ook de abstracte lezer bezondigt zich aan "het ontrafelen van een zinloos woordenspel" (p. 177). Maar daarmee wordt ook de demonstratie gediskwalificeerd. Het verhaal wordt inderdaad tot "een verhaaltje", verteld "aan het dessert of op een verjaarsvisite" (p. 183), om de slotwoorden aan te halen. Het vernietigt zichzelf.

Bernard en de overige verhaalfiguren, de vertelinstantie en de abstracte lezer, zij allen zijn 'innerlijk actief' en de resultaten van hun inwendige arbeid zijn om dezelfde reden en in gelijke mate aanvechtbaar. 'Lotti Fuehrsheim' is daarom een verhaal dat de interpretator met gemengde gevoelens achterlaat: het plaatst hem voor talloze raadsels die, eenmaal min of meer opgehelderd, de futiliteit van zijn inspanningen tonen.

Noten

1. Een aantal dat, naar nog zal blijken, uitstekend past bij de problematiek die in het verhaal aan de orde wordt gesteld: elf staat bekend als het gekkengetal.

2 Vgl Stolk (1974, p 561)

3 Reden waarom ik niet van verteller zal spreken, zoals Stolk (1974) doet, maar van vertelinstantie

4 Het lijkt mij niet plausibel dat de slotzin een gedachte van de nicht behelst Haar gedachten zijn uitsluitend geconcentreerd op Bernard

5 In de slotzin van dit hoofdstuk kan Gerard nl de focalisator zijn Zie ook Stolk (1974, p 564)

6 Maar weer wel dat Gerard niettemin Bernard ontwaart Een feit waardoor Bernards veronderstelling, hoe buitennissig ook, aan aannemelijkheid wint

7 De geheimzinnige figuren uit het citaat hebben op het eerste gezicht iets weg van bouwvakkers, gelet op hun "handen vol natte gips" (p 168) en hun (mogelijke) tijdelijke aanwezigheid in een huis dat in aanbouw lijkt een of meer gevels ontbreken (p 177) De aanwezigheid van een groot aantal badkuipen (waarvan sommigen overigens niet zijn aangesloten op de waterleiding (p 168)) en "het tikken van breinaalden" (p 172) – een verpleegster die de tijd doodt? – wijzen misschien toch eerder op een kliniek Ook de eerdere gegevens uit het citaat passen binnen deze interpretatie Mogelijk moeten de "handen vol natte gips" (p 168) in dit kader worden gedetermineerd als in witte plastic of rubber handschoenen gehulde handen

8 Wat er verder nog te zeggen valt over deze alinea, bewaar ik voor paragraaf 5.3.2

9 Hoewel de filosoof in de passage over tautologieën (p 177) volgens Stolk (1974) van Wittgenstein afwijkt (vgl de paragrafen 1.3 en 1.4 van zijn artikel p 556-559) De houdbaarheid van Hermans' Wittgenstein-interpretatie staat hier niet ter discussie, daar deze kwestie niet direct van belang is voor mijn beschouwing over 'Lotti Fuehrscheim'

10 Een interessante methode om de vele jaren te overbruggen die iemand, b.v. Bernard, scheiden van een toekomst die hij graag zou kennen

11 Zonder enige adstructie vereenzelvigd Dupuis (1976) verslaggever en vertelinstantie (p 154)

12 De vraag die de verslaggever opwerpt, vormt een ironische verwoording van de onzekerheid waarin de abstracte lezer is gebracht " 'Mensen, wat zie ik nu gebeuren?' " (p 179) Ja, wat eigenlijk?

13 De associatie met een 'klap van de molen' (gek) dringt zich op Bernard wordt in de scène met de helikopter bij nacht getroffen door het ongeluk dat hij overdag vreest verblinding Bovendien wordt hij conform zijn angst 's nachts 'omvergelopen' (zie p 157)

14 Stolk (1974) meent eenvoudig dat het hele hoofdstuk, de tweede alinea uitgezonderd, wordt gefocaliseerd door de vertelinstantie (p 565) De problemen, resulterend uit deze zienswijze, bespreekt hij helaas niet

15 Hieronder versta ik "Gerard's betoog" (p 181), dat gezien de context niets anders kan zijn dan Bernards betoog Een verwisseling van namen dus die in de drukken van voor 1971 op nog twee plaatsen aanwijsbaar is Vgl p 166 en p 175 van de eerste druk, resp p 434 en 443 van de tijdschriftversie Bij de herziening zijn deze kennelijke fouten hersteld (Stolk (1974) had wellicht geen interpretatie op deze naamsverwisseling gebaseerd (p 567), indien hij gebruik gemaakt had van de, sinds 1972 voorhanden herziene versie) Ook in het onderhavige, niet verbeterde, geval betreft het m.i. een zetfout Een indicatie daarvoor – maar niet meer dan dat – is het feit dat ook de tijdschriftversie "Bernards betoog" geeft 'Lotti Fuehrscheim' werd voor de eerste keer gepubliceerd in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg 6 (1951-1952), nr 5 (januari 1952), p 433-460 De betreffende passage staat op p 458 Indien de mogelijkheid van een zetfout verworpen wordt, resteert slechts een interpretatie in de trant van Stolk (1974) de vertelinstantie begaat een vergissing

16 Ilders in de novelle, de hoofdstukken I en IX om precies te zijn, is geen uitsluitel te verkrijgen over de al of niet vermeende hardhorendheid van de nicht Zo is het in I niet zeker dat het aan haar hardhorendheid is te wijten dat zij Gerard begroet op een wijze die haar door de andere familieleden is ontraden (p 155) In IX verstaat zij de stem van Gerard

door de luidspreker, maar onzeker blijft of zij die ook gehoord zou hebben zonder mechanische versterking (p 178).

17 Vgl ook Stolk (1974) over de ordening van Bernard en die van de vertelinstantie (p 563)

18 Het zou, als de analogie strikt gevolgd wordt, om een woord moeten gaan, gelijkend op de naam Lotti Fuehrscheim, deel uitmakend van een onbekende taal, dat geassocieerd zou kunnen worden met de oorzaak van haar, ook door Bernard niet betwijfelde (p 180) dood een klap van een helikopter

19 In de fantasie van Bernard over wat een kat ziet, is het verschil tussen lichte en moord slechts een kwestie van optiek (p 166)

20 Ieder beschouwt Gerard zijn broer als overspannen " 'Wij gaan samen naar Nederland Daar moet je uitrusten' " (p 163)

21 Vgl ook de passage waarin Bernard over zichzelf fantaseert als "geluksvogel" of "tovenaer" die uitgedaagd wordt te vliegen (p 169) In de versies van voor 1971 stond er in plaats van "aan te vliegen" "neer te schieten" (vgl 1e druk, p 192 en tijdschriftversie, p 458)

22 Vgl de Duits aandoende naam Lotti Fuehrscheim en Gerards veramenkanisering tot Sunshine.

23 Deze uitspraak doet Bernard iets eerder ook al in nagenoeg gelijke bewoordingen Vgl ook zijn opmerking "Waar heb ik dat aan verdiend? Je weet hoeveel inspanning ik mij getroost " (p 183)

24 Maar ook een zoveel concreter gestalte als Gerard verdwijnt, wanneer Bernard probeert hem "aan te raken" (p 158-159)

25 Zie p 174 175 voor een ander specimen hiervan

26 Ook de filosoof rekent Bernard "tot het profeten-, het waarzeggers-, het zienerstype" (p 177)

27 Het is mij niet te doen om een exacte bepaling van de richting in de psychologie die de witgijste man representeert, zo die al mogelijk is Een grove aanduiding volstaat

28 Ten onrechte beschouwt Dupuis (1976) het afscheren van Mabettes haar, ter voorbereiding op het atzagen van haar schedel – hij spreekt abusievelijk van "onthoofden" – als een zelfstandige overredingspoging (p 100)

29 Eenmaal gelicht wordt het schelddak vergeleken met "de geklootde schaal van een kokosnoot" (p 173) De oude vrouw had veel onheil voorkomen als zij zich van deze metafoor had bediend Er komt nog meer overdrachtelijk fruit voor in de scene met de man in het wit "elektrische peren" (p 172)

30 Dit wordt weerspiegeld in het feit dat Bernard met de tram doorrijdt "tot het eind punt" (p 164), terwijl Gerard, die ook getracht heeft zijn broer tot uitstappen te bewegen (p 163-164), al eerder het voertuig verlaat (p 164)

31 En wel "() hoofdzakelijk met herhalingen van wat hij reeds had gezegd" (p 161) Aan het eind van de op een flatmuur geprojecteerde film vraagt de mond van Gerard steeds weer " 'Bernard heb je het nu eindelijk begrepen?' () Gerard had het in werkelijkheid maar twee keer gezegd, doch de opname had hij zo dikwils laten afdrukken, dat de projectie uren achter elkaar kon worden voortgezet" (p 178) Het zegt veel dat de enige overtuigingsmiddelen in de verbeelde wereld van 'Lotti Fuehrscheim' de herhaling en het geweld zijn Gerard gebruikt geweld tegenover Bernard (p 178) Bernard zelt vliegt de nacht aan (p 181)

32 Ook het filmpje waarmee Gerard zijn broer tracht te overreden, is een reclamefilm-pje Suggestief wordt in het begin de inrichting getoond van de studeerkamer waarin de professor, ook het gebruik van deze titel is in dit verband relevant, als een echte denker een pijp zit te roken De filosoof wordt met gezag bekleed om zijn woorden gewicht te verlenen Zo knap is de hooggeleerde dat hij het probleem dat Gerard hem wil voorleggen al kent, voordat deze daar de kans toe heeft gehad " 'Ik ben volkomen op de hoogte gebracht', interrumpeerde de professor, 'en ik kan u onmiddellijk antwoord geven ()'" (p 176) Ook de wis-

seling van spreker aan het eind van het filmpje en het inzoomen op Gerards mond zijn welbekende technieken in reclamespots

De scene waarin het filmpje geprojecteerd wordt op "de witte zijwand van een huis" (p 175) doet denken aan een fragment uit 'Een veelbelovende jongeman', een novelle die deel uitmaakt van de bundel *Een landingspoging op Newfoundland* (1957). De hoofdfiguur, Sebastiaan Klok, maakt daar een uitstapje naar de Niagara Falls, de beroemde waterval die zich onwerkelijk aan hem voordoet. "Terder leek het of een film op de rotswand werd geprojecteerd, zoals men wel 's avonds in de steden reclamefilmmpjes vertoont op de witgekalkte zijkant van een huis" (8e druk, Amsterdam 1983, p. 79).

33 Ilders in de novelle plaatst Bernard Lotti en Gerard om deze reden tegenover elkaar. "Maar toch kan ik Lotti Fuchrscheim niet verlaten. Waarom haar wel en niet jouw voorstellen?" (p. 164). Stolk (1974) heeft geattendeerd op de dubbelzinnigheid van het laatste woord, werkwoord en substantief (p. 570).

34 Lotti Fuchrscheim is voor Bernard een soort sirene: een welkomte afwisseling, daar hij woont in een straat "() waar anders enkel politiesirenes vernomen werden" (p. 157).

35 Men kan vermoeden dat de verwijdering tussen de broers verband houdt met een meisje in Bernards leven, dat mogelijk Lotti Fuchrscheim heeft geheten. Zij heeft nu immers de rug van een "vijftienjarig meisje" (p. 172) en een "jonge meisjesmiddel" (p. 175). Later staat Bernard op "het dak van een vijftienetagegebouw" (!) "een meisje van vijftien jaar te kussen" (p. 179). Toen het tot een breuk kwam tussen de broers, was Bernard niet meer dan enkele jaren ouder dan vijftien (zie p. 155). Wellicht is er iets met dit meisje gebeurd, waardoor hij in de war is geraakt. Enige zekerheid voor deze psychologische verklaring, waarvan slechts de contouren zich aftekenen, is niet te verkrijgen.

36 In 'Een veelbelovende jongeman' houdt de psychiater Dr. Herman F. Williams, die ook in zijn uiterlijk gelykenis vertoont met zijn bijna naamgenoot (a.w. p. 84), de misnoedige Sebastiaan Klok voor. "Je bent hier in het land van de onbegrensde mogelijkheden!" (p. 88). Verder valt er te lezen: "in Amerika kan alles" (p. 73).

37 De stem van de reporter die Bernards waanzin beklemtoont ("Zijn voorstellingsvermogen is zo bedrieglijk, dat hij niet weet dat de normale realiteit der wakenden uit zijn bewustzijn is weggefallen"), spreekt over hem als over "een man van over de veertig jaar" (p. 179). Door deze leeftijdsaanwijzing wordt de parallel met Gerard weer verstevigd, die immers "innerlijk () actief als een man van veertig" (p. 155) heet te zijn. In werkelijkheid is Bernard vijftig (zie p. 155).

DEEL III BESLUIT

Vooraf

Met behulp van de resultaten die deel II van mijn studie opleverde, kunnen nu de drie vragen beantwoord worden, waaruit mijn probleemstelling is opgebouwd. In de even zovele paragrafen die het slotdeel van deze studie telt, zal ik achter-eenvolgens de verbanden bespreken tussen de 'Preamble' en de thematiek van de verhalen, en die tussen de 'Preamble' en de abstracte lezersrollen die in deze novellen zijn voorzien. Tenslotte ga ik kort in op de compositie van de bundel. Terloops komen ook overeenkomsten aan de orde die tussen de novellen onderling bestaan, maar niet herleidbaar zijn tot de 'Preamble'.

Enige herhaling van wat al behandeld werd, is uiteraard onvermijdelijk. Om modeloze saaheid te voorkomen, beperk ik mij tot bondige aanduidingen, terwijl ik ter verlevendiging een aantal sprekende details tot dit moment in petto heb gehouden

1 Kennistheoretische opvattingen en thematiek

"In hoeverre keren de kennistheoretische ideeën uit de 'Preamble' terug in de thematiek van de novellen uit *Paranoia*?" luidde de eerste vraag die ik mij voornam te beantwoorden. Ik memoreer dat de aanwezigheid van parallellen tussen de inleidende beschouwing en de verhalen niet opzienbarend is. Daarvoor vormt het oeuvre van Hermans een te hechte eenheid. De specifieke bouw van *Paranoia* stimuleert daarenboven tot het opmerken van dergelijke parallellen. Het loont echter de moeite met deze globale constatering geen genoegen te nemen

Duidelijkheidshalve geef ik vooraf nog even kort de kennistheoretische strekking weer van de 'Preamble'. Betoogd wordt dat de mens in een schijnorde leeft. In een principieel chaotische werkelijkheid legt hij een systematiek die slechts het produkt is van zijn eigen geest. Hoe kan het ook anders? Het geheugen van de mens is gebrekkig en schift volstrekt willekeurig. Tussen wat aldus toevallig bewaard blijft, wordt vervolgens een samenhang gepostuleerd.

Wie schrijft, bezondigt zich noodzakerlijkerwijs aan een al even arbitraire selectie. Er is immers geen objectieve richtlijn, die uitwijst wat registratie behoeft en wat niet. Slechts de vrees geheel verloren te gaan, doet de schrijver nochtans volharden in zijn hopeloze bezigheid

De taal zorgt daarbij voor een extra complicatie. Met dit statische instrumentarium is het onmogelijk een voortdurend veranderende werkelijkheid waarheidsgetrouw te beschrijven. Het taalgebruik constitueert een vervalste wereld.

De werkelijkheid onttrekt zich aan de cognitieve vermogens van de mens, voorzover deze niet ingezet worden op het gebied van de exacte wetenschappen. Het gevolg is dat uiteenlopende opvattingen over de realiteit mogelijk zijn, waarbij het gelijk toevalt aan wie de macht heeft, b.v. doordat hij tot een meerderheid behoort. Alleen op dit recht van de sterkste berust het ingeburgerde onderscheid tussen de krankzinnige en de geestelijk gezonde mens.

In alle novellen van *Paranoia* treedt een protagonist op, in het merendeel van

de gevallen volgens de gangbare normen psychisch gestoord, die een unieke, door geen ander gedeelde kijk op de werkelijkheid staande probeert te houden, maar daar nooit in slaagt. Dit betekent niet dat de opvattingen van zijn tegenstrevers superieur zijn. Zij vertolken echter een meerderheidsstandpunt en ontlenen daaraan hun macht.

Het probleem dat de werkelijkheid meer dan één uitleg toelaat, is onlosmakelijk verbonden met de mate van betrouwbaarheid die aan de verschillende zintuigen wordt toegekend. Opmerkelijk vaak komen in *Paranoia* dan ook fenomenen als doofheid en blindheid voor.¹ Het eerste zintuiglijke defect doet zich zelfs in elke novelle voor. 'Het behouden huis' wekt de indruk een systematische bespreking te behelzen van de deugdelijkheid der diverse zintuiglijke functies. Waarbij de ironie wil dat juist het reukvermogen, door de hoofdpersoon het hoogst gewaardeerd, hem in de steek laat. Bij deze – soms ook vermeende – bedrieglijkheid van de zintuigen mag het niet verwonderen dat enkele hoofdfiguren uit *Paranoia* – ik denk vooral aan die van 'Manuscript in een kliniek gevonden' en het titelverhaal – zich in staat achten tot een juist begrip van de realiteit zonder de steun van zintuiglijke kennis. De ik-verteller van 'Manuscript in een kliniek gevonden' beweert:

Wie de systematiek kent, hoeft niets waar te nemen, hij rekent alles uit. Als zij dit maar begrepen, dan zouden zij mij niet achtervolgen, niet proberen mij doof te maken en later misschien ook blind (. . .) (p. 20)

Cleever uit 'Paranoia' neemt waar "met een zintuig als niemand anders bezat" (p. 51).

De protagonist van 'Manuscript in een kliniek gevonden' geeft hoog op van zijn godgelijke wijsheid, die hij overigens slechts naar zijn eigen mening in pacht heeft. Zijn beeld van de realiteit bestaat onmiskenbaar uit een projectie in het heden van een niet verwerkt, traumatisch verleden. Ironisch genoeg loochent deze hoofdfiguur het belang van de herinnering, "omdat het geheugen alles verandert" (p. 28).

Ook de taal draagt in deze novelle bij tot onkenbaarheid van de realiteit. Het is o.a. een niet begrepen woord dat de hoofdfiguur van de andere (school)kinderen scheidt. Zelf leeft hij permanent in een kinderlijke wereld, waar overdrachtelijk gebruikte woorden en zegswijzen met concrete betekenis worden geladen. (Ik kom hierop terug in de volgende paragraaf).

De hoofdfiguur van 'Paranoia', van huis uit al even eenzaam als die van 'Manuscript in een kliniek gevonden', vervormt het heden eveneens naar het verleden dat ook hem een psychische schok heeft bezorgd, waarvan hij niet is hersteld. Hij beweegt zich in een door niemand erkende kunstmatige wereld, waarin hij de manlijkheid probeert te verwerven die hem steeds is ontzegd.

Op het belang van de oorlog, en dan vooral de tweede wereldoorlog, in het werk van Hermans is meer dan eens gewezen. "Hij wordt niet als uitzonderingstoestand getoond, maar als exemplarische situatie waarin de mens zijn ware aard laat zien", constateert Janssen (1976³) terecht (p. 63). Hermans legt daarbij een

treffende voorkeur aan de dag voor het begin (vgl. *Herinneringen van een engelbewaarder*) en de afloop (vgl. *De tranen der acacia's* en *Dutch comfort*) van de oorlog. (*De donkere kamer van Damokles* bestrijkt zowel het uitbreken van de oorlog als de beëindiging ervan). Daar immers vinden de machtswisselingen plaats, die de bestaande verhoudingen op hun kop zetten, zodat blijkt dat zij elke objectieve basis ontberen.

Met de hier geschetste betekenis is de oorlog ook aanwezig in *Paranoia*, afgezien van 'Lotti Fuehrscheim' en het minst uitgesproken in 'Manuscript in een kliniek gevonden'. 'Glas' en 'Paranoia' spelen beide kort na de tweede wereldoorlog. Zeer sterk is in deze verhalen de relativering van elke vigerende status quo. Het oorlogsverhaal 'Het behouden huis' wordt beheerst door de machtswisselingen waarvan ik zoëven sprak. De hoofdfiguur tracht te ontsnappen aan de chaotische werkelijkheid van de oorlog door een artificiële orde te creëren, buiten de tijd. Om deze levenswijze gestalte te geven en te conserveren, poogt hij geheugen en taal uit te schakelen. Wordt in de 'Preamble' dus betoogd dat via het herinneringsvermogen en het taalgebruik een valse voorstelling van de realiteit geproduceerd wordt, in 'Het behouden huis' is hun, kort durende, uitbanning de voorwaarde voor de verwezenlijking van een begeerde vervalsing. In herinnering en taal is immers een werkelijkheidsconceptie geïmpliceerd die, hoezeer ook een vertekening, de waarneming stuurt. De protagonist verruilt eigenlijk de ene begoocheling voor de andere.

'Glas' is de novelle waarin de ongefundeerdheid wordt belicht van wat in de 'Preamble' "traditionele waansystemen" (p. 14) heten, hier: ideologieën van politieke en religieuze aard. (Ook in 'Paranoia' manifesteert zich zo'n 'waansysteem': de van staatswege uitgevaardigde, maar in de praktijk machteloze wetgeving). Deze "waansystemen" zijn al even willekeurig als het persoonlijke systeem (vgl. ook de "systematiek" van de *ik* uit 'Manuscript in een kliniek gevonden') waarop de hoofdfiguur zich meent te kunnen verlaten. Zij leggen een samenhang in de werkelijkheid die daar niet zonder meer is gegeven. De feiten leiden niet tot het systeem; integendeel, het systeem brengt de feiten voort. Zo interpreteert de hoofdfiguur Teuchert de absentie van een concurrent als aanwezigheid en wordt de misschien niet eens zwangere Elena beschouwd als de toekomstige moeder van het kind dat verwekt zou zijn door een menselijk restant dat voor de Führer wordt aangezien. Net als de protagonist van 'Het behouden huis' lijkt Teuchert zijn positie te beschermen door zijn geheugen op non-actief te zetten: waar-schijnlijk veinst hij geheugenverlies.

Uit 'Glas' spreekt ook de opvatting dat de mens behoefte heeft aan "waansystemen"; hij kan niet buiten de begoocheling. Hij houdt zich bezig "met het ongewisse, chaotische", omdat de ziel zich "haar eigen onmisbaarheid" niet meer kan voorstellen bij "wat eensluidend vaststaat (de wetenschap)" ('Preamble', p. 13-14). Dit wordt bevestigd door het angstige gedrag van Bernard, de hoofdfiguur uit 'Lotti Fuehrscheim', als de psycholoog in de witte jas hem voorhoudt dat hij de oplossing van zijn raadsel al lang kent. Bernard zegt het ook met zoveel woorden: "de mens kan alleen leven doordat hij niets weet" (p. 163).

In 'Lotti Fuehrscheim' botst de individuele obsessie van de protagonist met een maatschappelijk geaccepteerde werkelijkheidsconceptie. Het is niet de geringste bijdrage tot de humor in deze novelle dat representanten van deze conceptie in essentie niet anders handelen dan de geesteszieke hoofdfiguur. Ook zij laten zich begoochelen door de ordening die de taal suggereert en kunnen niet inzien "waarom het ene feit bestaat en het andere een hallucinatie is" ('Preamble', p. 14). Hun gedrag is alleen iets minder extreem en wordt gelegitimeerd door de macht van het getal.

Van alle novellen uit *Paranoia* verbeeldt 'Lotti Fuehrscheim' het pregnantst het probleem van de misleidende ordening die in de taal is vervat. Ook de daarmee nauw verbonden problematiek van het schrijven krijgt in dit verhaal de meeste aandacht. De hoofdpersoon oppert zelfs dat hij bestaat in het relaas van een wezen dat het eigen verleden beschrijft en daarbij dingen vergeet. Het zal duidelijk zijn: als Bernard in dit universum naar een systeem zoekt (wat hij doet), legt hij verbanden tussen toevallig bijeengebrachte elementen. Dit betekent dat hij zich schuldig maakt "aan het altijd weer opnieuw gepleegde bedrog" dat in de 'Preamble' aan de kaak wordt gesteld, nl. "dat juist datgene wat blijft bij elkaar zou horen, dat het een *systeem* zou vormen (. . .)" (p. 11). Trouwens, ook de uitlatingen van Bernard worden door slecht luisterende toehoorders tot "een verhaaltje" (p. 183) gecombineerd, wat op hetzelfde bedrog neerkomt. (De vergelijkbare rol van de lezer belicht ik in paragraaf 2).

Bij hun verdediging van een door niemand erkende werkelijkheidsinterpretatie ondervinden de hoofdfiguren uit de novellen geen steun. Het beroep dat zij op anderen doen, vergroot zelfs de afstand tot een geaccepteerde ordening van de realiteit. Ouders, indien al aanwezig, en hun remplaceanten laten hen onveranderlijk in de steek. Hun ontkenning van de 'illegale' werkelijkheid waarin de hoofdpersonen zich ophouden, impliceert een loochening van hun existentie. Zij verliezen hun identiteit en tenslotte soms hun leven. Het lot van de centrale figuur uit 'Paranoia' is in dit opzicht exemplarisch: hij raakt zijn identiteitsbewijs kwijt en slaat aan het eind van het verhaal de hand aan zichzelf. De protagonist uit 'Het behouden huis' wordt gedwongen zijn nieuw verworven identiteit op te geven. Hij trekt zijn oude partizanenplunje aan en begeeft zich weer in de chaos. De hoofdpersoon van 'Glas' bezit geen eigenheid meer, wat o.a. tot uitdrukking komt doordat hem zeer uiteenlopende identiteiten worden toegedicht. Van 'Lotti Fuehrscheim' gaat de suggestie uit dat de personages Gerard en Bernard verschillende levensstadia van één individu representeren. (Daardoor worden hun wonderbaarlijke ontmoetingen iets begrijpelijker). Een gevolg van "het taaldenken", waarvan de novelle doortrokken is, is volgens de 'Preamble' identiteitsverlies (p. 13).

Ook voor de schrijver Hermans, die zich in de 'Preamble' zo nadrukkelijk solidair verklaart met zijn creaturen, bestaat er een direct verband tussen (het vastleggen van) de eigen werkelijkheid en zelfverlies. "Ik schrijf, omdat ik in iedere gedachte die ik vergeet, verloren ga" (p. 10).

In een intellectueel onvatbare werkelijkheid, waarin elke systematiek het produkt is van inbeelding, bestaat geen reële voortgang, doch slechts herhaling en continuering. De hoofdfiguren van 'Paranoia' en 'Manuscript in een kliniek gevonden' projecteren het verleden in het heden, dusdoende voor zichzelf een 'eeuwige oorlog' resp. een 'eeuwige jeugd' evocerend.

De essentiële onveranderlijkheid, ja onveranderbaarheid, dunkt mij ook de betekenis van de cyclische structuur die enkele verhalen kenmerkt. Het mooiste voorbeeld vormt 'Het behouden huis'. Via een reeks van details keert het begin in het slot terug, waardoor het tussenliggende gedeelte, de episode in het huis, als een illusoir intermezzo wordt ontkend. Aan het eind van 'Glas' wordt het begin van deze novelle hernomen. Een bijzonder effect wordt hierbij bereikt, doordat de overeenstemming van aanvang en slot berust op de overeenkomst tussen een ander begin en einde, dat van het leven nl. Hoewel 'Lotti Fuehrscheim' geen verhaal is dat rond loopt, wordt er bij de inzet reeds op gezinspeeld dat de geschiedenis zich herhaalt: Bernard vertrekt naar Amerika, zoals Gerard dit dertig jaar eerder deed.

Verschillende malen heeft Bordewijk, die dit onderwerp vanzelfsprekend na aan het hart lag, zijn waardering uitgesproken voor de sinistere beschrijvingen van steden en gebouwen, waarin de jonge Hermans uitblinkt.² Ook in *Paranoia* springt deze vaardigheid in het oog. Ik denk aan het vervallen schoolgebouw uit 'Manuscript in een kliniek gevonden', een soort hel representerend, aan het grachthuis uit 'Paranoia', waarvan de protagonist het bovenste uiteinde bewoont, de in de titel genoemde villa in 'Het behouden huis', een weinig duurzame hemel voorstellend, aan het sanatorium in 'Glas', eveneens een kunstmatige wereld, en aan het merkwaardig onvolledige huis uit 'Lotti Fuehrscheim'.

Een aantal keren krijgt de in een bepaalde ruimte gesitueerde schijnwereld prenatale trekken. Het minst duidelijk is dit in 'Paranoia'. Weliswaar gaat de hoofdpersoon zich gedragen als een zuigeling, de ruimte waarin hij zich bevindt, lijkt niet op een moederschoot. Het sanatorium uit 'Glas' behoort daarentegen onmiskenbaar tot de voorgeboortelijke sfeer en ook de protagonist van 'Het behouden huis' maakt een regressieproces door in een omgeving die prenatale trekken vertoont. In dit verband is het frappant dat hij zich vergelijkt met "een man die iets (. . .) teruggevonden heeft" (p. 93).³ Het past bij het prenatale domein dat in de twee laatstgenoemde novellen het herinneringsvermogen stagneert, terwijl in 'Het behouden huis' ook de taal bijna is uitgeschakeld. De gewelddadige verstoting uit de koesterende ruimte lijkt, consequent, op een geboorte. Buiten de moederschoot is er geen onbedreigd bestaan mogelijk.⁴

Diverse novellen uit *Paranoia* zijn gebouwd op een uitgewerkte reeks ruimtelijke parallellen en contrasten. Zo verhouden de badplaats en de wereld daarbuiten zich o.a. als dood tot leven en cultuur tot natuur. In 'Paranoia' vertegenwoordigt de door de hoofdpersoon krampachtig verdedigde egelstelling een laatste restant verleden, allengs heviger bedreigd door de oprukkende moderne

tijd. Ook contrasteert de ruimte waarin de hoofdfiguur zich verschanst heeft, door de voedselschaarste die er heerst, met het huis van zijn oom, die in zijn vrijplaats aan niets gebrek heeft. 'Glas' bevat een tegenstelling tussen de artificiële wereld van het sanatorium en de ontoegankelijke wereld daarbuiten. Daarnaast is er een ruimtelijke parallel tussen het sanatorium, een nazistisch bolwerk, en het klooster in Sevilla, een katholiek bastion, zij het onder fascistische hoede. De parallel suggereert een identiteit tussen twee 'waansystemen', het nationaal-socialisme en het rooms-katholicisme. In 'Lotti Fuehrsheim' staan Amerika en Nederland in oppositie tot elkaar, resp. de onbegrensde mogelijkheden en de huisbakken nuchterheid symboliserend. Deze ruimtelijke tegenstelling vindt een pendant in die tussen de personages Bernard en Gerard. Ruimtelijke parallelie ondersteunt tenslotte ook in belangrijke mate de thematiek van 'Manuscript in een kliniek gevonden'. De school waar de hoofdpersoon op uitkijkt, is voor hem identiek aan de school uit zijn jeugd.

2. Kennistheoretische opvattingen en de rol van de abstracte lezer

"In welke mate liggen de kennistheoretische denkbelden uit de 'Preamble' ten grondslag aan de positie waarin de lezer van de novellen uit *Paranoia* wordt gemanoeuvreerd?" Deze vraag is nu aan de orde. Naar bleek, is in 'Lotti Fuehrsheim' het thema 'schrijven' herkenbaar. Maar hebben de epistemologische ideeën, die ook het schrijven betreffen, aanwijsbare consequenties voor de abstracte lezers van de novellen? In mijn onderzoek naar deze lezersrollen heb ik, zoals voor de hand ligt, aandacht besteed aan vertelsituatie en focalisatie. Ik heb het daarbij niet gelaten: er zijn ook andere middelen waarmee de abstracte auteur het gedrag van de abstracte lezer richting geeft. De verwaarlozing van deze middelen vormt een in het oog springend manco van Smulders (1983): in zijn analyse van de wijze waarop de lezer van *De donkere kamer van Damokles* wordt geleid en misleid, gaat hij bijna stelselmatig voorbij aan de sturing die van de literaire structuur uitgaat via b.v. naamsymboliek en spiegeleffecten.⁵

De personages uit *Paranoia* bevinden zich in een werkelijkheid die hun voortdurend loeren draait. Dit bewijst dat zij deze werkelijkheid, met inbegrip van hun eigen plaats daarin, niet kennen, alle pretenties dienaangaande ten spijt. De systematiek die o.a. door het geheugen en de taal gesuggereerd wordt, blijkt keer op keer voos. De beschutting van een prenataal gekleurde schijnorde biedt slechts voor korte tijd soelaas. Is deze positie in de vertelde wereld gelijk aan die van de abstracte lezer t.o.v. de verbeelde wereld? Op de keper beschouwd nooit. Gedirigeerd door de abstracte auteur beschikt de abstracte lezer altijd over andere, niet zelden meer, informatie dan een verhaalfiguur. Hij doorziet samenhangen en legt verbanden waarvan het personage geen weet heeft. In zoverre heeft de abstracte lezer altijd een ander blikveld dan de gestalten die de vertelde wereld bevolken.

Dit is, naar mijn inzicht, ook de consequentie van de opvatting over het schrijven die in de 'Preamble' wordt verwoord. Zoals ik in de 'Inleiding' al stipuleer-

de, verkiest Hermans noch een onverbiddelijke systematiek, noch een arbitraire aaneenrijging van brokstukken werkelijkheidsbeschrijving. De uitweg uit het dilemma dunkt mij de manier van schrijven die Hermans sinds jaar en dag beoefent: een doelgerichte constructie van de literaire tekst, in functie van het idee dat de werkelijkheid chaotisch is. Aldus verdragen rigide samenhang en tomeloze wanorde zich in de literaire tekst met elkaar, doordat zij op verschillende niveaus van kracht zijn. De implicatie hiervan is dat de abstracte lezer steeds een essentieel andere positie bekleedt dan de verhaalfiguren.

Er kan echter wel gesproken worden van een zekere analogie tussen abstracte lezer en personage, wat betreft de mogelijkheid hun verbeelde resp. vertelde wereld te kennen. En in dit opzicht kan er ook gedifferentieerd worden tussen de novellen die in *Paranoia* bijeen zijn gebracht. Puur feitelijk gezien is het in 'Paranoia' en 'Het behouden huis' aan geen enkele twijfel onderhevig wat er gebeurt. De onkenbaarheid van de vertelde wereld voor de verhaalfiguren krijgt op dit punt geen tegenhanger in een eventueel onbegrip van de abstracte lezer t.a.v. de verbeelde wereld.

In de overige verhalen zijn er volop twijfels: wie is de vader van het kind dat Elena in 'Glas' verwacht, aangenomen dat zij zwanger is? Waar houdt in 'Lotti Fuehrscheim' de werkelijkheid op en begint de waan? Ook 'Manuscript in een kliniek gevonden' biedt heel wat raadsels die slechts veronderstellenderwijs, met wisselende zekerheid en onvolledig, kunnen worden opgelost. De verbeelde wereld betoont zich voor de abstracte lezer even ondoorgrondelijk als de vertelde voor de verhaalfiguren, al beseffen de laatsten dit maar zeer ten dele. Vooral de protagonisten van 'Glas' en 'Manuscript in een kliniek gevonden' etaleren nogal wat misplaatste zekerheid. En dit doorziet de abstracte lezer weer wel.

In 'Manuscript in een kliniek gevonden' krijgt de abstracte lezer de gelegenheid te constateren dat het retrospectieve vertellen niet resulteert in een grotere betrouwbaarheid van het relaas. Dit potentiële gevolg van de temporele distantie tot het vertelde, die immers tot een toegenomen overzicht kan leiden, wordt niet geactualiseerd. Ook in 'Glas' en 'Het behouden huis' draagt de afstand tot het vertelde verleden niet bij tot meer inzicht. De ik-verteller weet niet meer dan de ik-figuur. Het is karakteristiek voor *Paranoia*, en voor het werk van Hermans,⁶ dat de personage-gebonden verteller die extern focaliseert niet een standpunt vertolkt dat congruent is met dat van de abstracte auteur. Integendeel, de abstracte auteur zet zijn verteller onbarmhartig te kijk: hij kent zijn verleden evenmin als zijn heden. Vooral in 'Het behouden huis' dringt deze conclusie zich op aan de abstracte lezer. Taal (vgl. het opzoeken van het woord 'yesero' in het woordenboek) noch reflectie achteraf verscherpt het begrip van wat vroeger voorviel.

Zijn in 'Manuscript in een kliniek gevonden' vaag de omtrekken zichtbaar van een verklaring voor de wanen van de hoofdfiguur, een verklaring die in 'Lotti Fuehrscheim' nog schimmiger blijft, in 'Paranoia' kan de abstracte lezer er niet onderuit een psychologische diagnose te stellen. Aan de geldigheid van de cou-

rante tweedeling tussen 'gek' en 'normaal', aanvankelijk kracht bijgezet door de lezer in deze positie te brengen, wordt overigens in deze novelle duchtig gemorrel. De abstracte lezer wordt zo gemanipuleerd dat hij moet erkennen dat de psychisch gezonden zich nogal eens dingen in het hoofd halen die niet stroken met de feiten,⁷ terwijl de paranoïalijder onverwacht vaak de waarheid verkondigt. Er wordt begrip gewekt voor zijn zienswijze, b.v. door van aanvankelijk paranoïde lijkende opvattingen te tonen dat zij correct zijn. (Een strategie die ook in 'Lotti Fuehrscheim' aanwijsbaar is). Dat hij zijn gelijk niet krijgt heeft geen andere reden dan dat de meerderheid andere dwalingen aanhangt.

Dezelfde relativering wordt geradicaliseerd in 'Lotti Fuehrscheim'. Nu deelt de vertelinstantie, eveneens aanwezig in 'Paranoia', in de inbeelding waar alle verhaalfiguren zich aan schuldig maken, ook als zij als geestelijk ongehaagd te boek staan. En nu wordt ook de abstracte lezer, die in 'Paranoia' iets gedemonstreerd kreeg, tot dezelfde activiteit genoopt. Ook hij bezondigt zich aan projectie, ook hij ondervindt de begoocheling van de taal. Een toevallige klankovereenkomst (Bernard-Gerard) moet de abstracte lezer betekenis toekennen, om de verbeelde wereld van de novelle zin te kunnen verlenen. Daarmee begaat hij hetzelfde vergrijp als Bernard, die betekenis hecht aan de overeenkomst in klank tussen de woorden Absalom en kapsalon.

"Wij leven in een vervalste wereld", wordt er in de 'Preamble' gesteld (p. 12). Er bestaat een discrepantie tussen de taal, die een statisch universum oproept, en de werkelijkheid, die voortdurend aan verandering onderhevig is. Een woord, b.v. paard, betekent "alles en niets".

Want een paard in een stal is een ander 'paard' dan een paard voor een wagen. En een stal zonder paard is een andere stal dan een stal met paarden en een wagen zonder paard is dezelfde wagen niet meer. Wanneer men een paard uit de stal haalt en voor de wagen spant, zijn paard en wagen allebei anders. (p. 12)

De vervalsing ontstaat in deze opvatting doordat dezelfde taaltekens gebruikt worden voor geheel verschillende zaken of situaties. In de novellen wordt deze verhouding tussen taal en werkelijkheid gedemonstreerd (en gecompliceerd) door gebruikmaking van het verschijnsel ambiguïteit. Krachtens de dubbelzinnigheid wordt een uitspraak, b.v. "Daar zou Anna kunnen koken" ('Paranoia') van toepassing op een wijze die slechts de abstracte lezer opmerkt. Een secundaire, niet door een verhaalfiguur geïntendeerde betekenis wordt gerealiseerd. De taal toont zich in al haar verraderlijkheid.

Meestal, dit in afwijking van het juist genoemde voorbeeld, berust de ambiguïteit op het feit dat een woord of uitdrukking zowel een figuurlijke als een letterlijke of concrete betekenis bezit. Ik herinner aan het woord 'hoofd' in 'Manuscript in een kliniek gevonden' en de uitdrukking 'de waarheid betrappen' in dezelfde novelle. In de optiek van de protagonist worden alle figuurlijke inhouden geconcretiseerd, b.v. de zegswijze 'in je oor knopen'. In het laatste geval blijft de staande uitdrukking zelf ongenoemd. Door de onduidelijkheid die hieruit in eer-

ste instantie resulteert, wordt voor de abstracte lezer het misleidende karakter voelbaar dat de taal in de 'Preamble' wordt toegeschreven.

De spanning tussen taal en werkelijkheid beheerst 'Lotti Fuehrscheim' als geen andere novelle in *Paranoia*. De demonstratie van de witgejaste man wijst uit, weer via een spel met letterlijke en figuurlijke betekenissen, dat in de taal dingen mogelijk zijn die in de werkelijkheid zijn uitgesloten. Woorden als 'interieur' en 'projecteren' functioneren elders in de novelle zowel overdrachtelijk als onoverdrachtelijk. De werkelijkheidsconceptie van de geestelijk gestoorde vindt evenzeer haar legitimatie in de taal als die van de psychisch gezonde.

Ik stel een laatste aspect aan de orde van de ingewikkelde taalproblematiek in *Paranoia*. Het is een constante in deze bundel dat doorbreking van de schijnorde gepaard gaat met geweld. Ik herinner aan de vernietiging van het sanatorium in 'Glas' en van de villa in 'Het behouden huis', het verhaal waaraan ik mijn verdere voorbeelden zal ontleen. Verwoesting van een kunstmatige bestaansvorm houdt in dat alles wat schijn is een authentieke gewelddadige gedaante aanneemt. De op een galg lijkende plataan wordt een galg; de trap in de vorm van een boemerang wordt een boemerang. Zo ook gaan de engeltjes van het plafond werkelijk vliegen (p. 119-120) en prijken "de gezichten uit de schilderijen" op de rompen van de partizanen (p. 120).

Op de muur van een huis dat de ik-figuur in het begin van het verhaal onder schot houdt, is "een grote tabakspijp" geschilderd (p. 89). Een vredig tafereel, naar het schijnt. Dan wordt het huis in brand geschoten: "Er begon rook uit de ramen te krinkelen (. . .)" (p. 89). De imitatiepijp wordt een echte en geeft rook af, wat niet veel goeds inhoudt voor de Duitsers in het huis. In een eruptie van geweld wordt de vervalsing realiteit.

Ook op het niveau van de taal, waar het mij hier om begonnen is, is deze situatie aanwijsbaar. De in een overdrachtelijke schijnvorm bestaande zegswijze 'met de mond vol tanden staan' manifesteert zich in haar authentieke gedaante als een gewelddadig toegebracht verlies van het gebit. Een figuurlijke inhoud wordt geconcretiseerd. Hiervoor gaf ik daarvan al andere voorbeelden.

De talige vervalsing van de werkelijkheid vindt een enkele keer op nog subtieler wijze plaats. Fens (1966², p. 90) heeft geattendeerd op de volgende geraffineerde beschrijving van het oorlogsgeweld: "Er floten kogels in de tuin. Korte uitbarstingen ontbloeden op een ondergrond van vaag rumoer" (p. 116). Deze verbalisering kan herleid worden tot de opvatting dat de taal een schijnwereld evoceert. Het helse oorlogstafereel is slechts één letter, de -k van het derde woord die een -v zou moeten worden, verwijderd van een vredige natuurbeschrijving.⁸ Ook op het niveau van de taal breekt de brute werkelijkheid door de valse idylle heen. De tweede hiervoor geciteerde zin, met zijn verwijzing naar bloemen, laat dit eveneens zien.

Het begin van de novelle, en wel de zojuist besproken scène waarin de Duitsers een lelijke pijp roken in een huis dat al even weinig beschutting biedt als de woning die de ik-figuur zal betrekken, levert nog een voorbeeld op van het geweld

dat door de lieflijke schijn van het taaloppervlak zichtbaar wordt. "Het dak vloog op in een zwerm zwarte leien" (p. 89). De beschrijving betreft een door een explosie vernietigd dak, maar lijkt bedrieglijk veel op die van een opvliegende zwerm zwarte bijen.

3. De compositie van *Paranoia*

"Vertoont de bundel *Paranoia* een bepaalde compositie en, zo ja, van welke aard is zij?" Ik meen te hebben aangetoond dat de novellen zowel thematisch als wat betreft de rol van de abstracte lezer een illustratie vormen van de ideeën uit de 'Preamble'. Ook los van dit inleidende essay zijn er tal van overeenkomsten tussen de novellen te bespeuren.

De hechte samenhang moet niet worden overtrokken: de volgorde waarin de verhalen geplaatst zijn, dient m.i. geen speciaal doel. Met één uitzondering: 'Lotti Fuehrscheim' als sluitstuk van de bundel. Deze novelle is ook als enige niet chronologisch, naar de tijd van ontstaan, gerangschikt. Wat is hiervan de betekenis?

Alle novellen uit *Paranoia* hebben Europa tot plaats van handeling, terwijl steeds de oorlog een min of meer belangrijke rol speelt. In beide opzichten vormt 'Lotti Fuehrscheim' een exceptie: de novelle is grotendeels gesitueerd in Amerika, terwijl er geen spoor van de oorlog is te vinden. Ook in de nieuwe wereld en ook zonder de oorlog blijft de problematiek van de andere verhalen van kracht. De plaatsing van 'Lotti Fuehrscheim' aan het eind van de bundel suggereert dus een zekere veralgemening.

Belangrijker nog dunkt mij het volgende. 'Lotti Fuehrscheim' vormt de climax van *Paranoia*: niet alleen de verhaalfiguren, geestesziek of geestelijk gezond, systematiseren in deze novelle hun werkelijkheid op een arbitraire manier, maar ook de vertelinstantie en zelfs de abstracte lezer. De schijnorde van het verhaal wordt vernietigd en door de kennistheoretische overweging die daaraan ten grondslag ligt, treft deze destructie met terugwerkende kracht de bundel als geheel. Waarmee een terugkeer wordt bewerkstelligd naar het blanco papier uit de 'Preamble' dat de auteur het liefst onbeschreven zou laten.

Noten

1. En niet alleen in deze bundel. Vgl. b.v. de novelle 'De blinde fotograaf' uit *Een landingspoging op Newfoundland*. De allereerste leidsman, in een lange reeks van onbetrouwbare gidsen, die Alfred Issendorf in *Nooit meer slapen* tegenkomt, is een blinde invalide.

2. Zie Bordewijk (1982, p. 45, 58, 105 en 138).

3. Zie ook Kerckhoffs (1972, p. 666). Rodenko (1953) ziet in het gedrag van de partizanen ook "een duidelijke poging tot reconstructie van de oorspronkelijke zuiver vegetatieve moeder-kindsituatie" (p. 191).

4. Dupuis (1976) komt tot dezelfde bevinding. Zie o.a. p. 213.

5. Uitvoeriger hierover is Raat (1984).

6. Met als evidente uitzondering 'De elektriseermachine van Wimshurst' uit *Een wonderkind of een total loss*.

7. "Ze verbeelden zich een heleboel", verklaart een vrouw dubbelzinnig (p. 42).

8 Het tweede sonnet van de reeks 'Ragnarok! Ragnarok!', waarmee Gerrit Komrij's bundel *Labeldieren* (1975) opent, kent het volgende beginkwatrijn

I ens was de wereld vol begoochelingen,

De bomen waren kooien voor de vogels

Waarin ze machtig helder konden zingen,

En fluiten konden als revolverkogels.

Hier rijmen dezelfde woorden. Komrij legt in zijn werk eenzelfde voorkeur aan de dag voor krasse tegenstellingen en abrupte omkeringen. Zie in dit verband Anbeek (1984).

Bibliografie

A. Werk van Willem Frederik Hermans, gebruikt voor en genoemd in dit boek

- Willem Frederik Hermans. *Horror Coeli*; en andere gedichten. Amsterdam 1946.
- Willem Frederik Hermans. *Conserve*. Amsterdam 1947.
- Willem Frederik Hermans. 'Simon Vestdijk bij de haard.' In: *Vrij Nederland*, 17 januari 1948.
- Willem Frederik Hermans. 'Historische romans. Amusementsliteratuur?' In: *Vrij Nederland*, 31 januari 1948.
- Willem Frederik Hermans. 'Tegen de historische roman.' In: *Criterium* 6 (1948), nr. 2 (februari), p. 109-115.
- Willem Frederik Hermans. *Moedwil en misverstand*. Amsterdam 1948.
- Willem Frederik Hermans. *De tranen der acacia's*. Amsterdam 1949.
- Willem Frederik Hermans. *Ik heb altijd gelijk*. Amsterdam 1951.
- Willem Frederik Hermans. 'Polemisch mengelwerk.' In: *Podium* 8 (1952), nr. 2 (maart-april), p. 103-129.
- Willem Frederik Hermans. *Paranoia*. 12e druk. Amsterdam 1980. 1e druk 1953.
- Willem Frederik Hermans. *De god Denkbaar Denkbaar de god*. Amsterdam 1956.
- Willem Frederik Hermans. *Een landingspoging op Newfoundland*, en andere verhalen. 8e druk. Amsterdam 1983. 1e druk 1957.
- Willem Frederik Hermans. *Drie melodrama's*. 8e druk. Amsterdam 1980. 1e druk 1957.
- Willem Frederik Hermans. *De donkere kamer van Damokles*. 25e druk. Amsterdam 1983. 1e druk 1958.
- Willem Frederik Hermans. *Drie drama's*. Amsterdam 1962.
- Willem Frederik Herman. 'Blokke en Bommel.' In: *Podium* 18 (1963), nr. 1 (oktober), p. 38-48.
- Willem Frederik Hermans. *Mandarijnen op zwavelzuur*. 3e herz. en uitgebreide druk. Amsterdam 1970. 1e druk 1963 (= 1964).
- Willem Frederik Hermans. *Het sadistische universum 1*. 12e druk. Amsterdam 1979. 1e druk 1964.
- Willem Frederik Hermans. *Nooit meer slapen*. 16e druk. Amsterdam 1981. 1e druk 1966.
- Willem Frederik Hermans. *Een wonderkind of een total loss*. Amsterdam 1967.
- Willem Frederik Hermans. *Preamble / Manuscript in een kliniek gevonden*. Verz. door Piet Calis. 5e oplage. Amsterdam 1978. 1e druk 1968, Cahiers voor letterkunde.
- Willem Frederik Hermans. *Van Wittgenstein tot Weinreb; Het sadistische universum 2*. Amsterdam 1970.
- Willem Frederik Hermans. *Herinneringen van een engelbewaarder; de wolk van niet weten*. Amsterdam 1971.
- Willem Frederik Hermans. *King Kong, gevolgd door Wat Nederland niet op de televisie mocht zien*. Amsterdam 1972.
- Schrijver Dezes. *Het Evangelie van O. Dapper Dapper; een vervolg op De god Denkbaar Denkbaar de god*. Met een voorwoord van Willem Frederik Hermans. Amsterdam 1973.
- Willem Frederik Hermans. *Onder professoren*, roman. Met een nawoord van Prof. Dr. B.J.O. Zomerplaa. Amsterdam 1975.
- Willem Frederik Hermans. *Uit talloos veel miljoenen*; roman. Amsterdam 1981.

B. Overige gebruikte literatuur

- Anbeek, Ton. (1970) 'De romantypologie van Franz Stanzel.' In: *Forum der Letteren* 11 (1970), p. 170-181.

- Anbeek, Ton (1973) 'De verteltechniek van Hermans' eerste roman' In *De nieuwe taal-*
gids 66 (1973), p. 30-41
- Anbeek, Ton. (1978) *De schrijver tussen de coulissen* Amsterdam 1978.
- Anbeek, Ton. (1984) 'De verkeerde wereld van Gerrit Komrij.' In *Literatuur*, tweemaand-
elijks tijdschrift over Nederlandse letterkunde 1 (1984), nr 5 (september-oktober),
p. 277-282.
- Bal, Mieke (1977) *Narratologie*, essais sur la signification narrative dans quatre romans
modernes Paris 1977.
- Bal, Mieke. (1978) 'Over narratologie, narrativiteit en narratieve tekens' In *Spektator*,
tijdschrift voor neerlandistiek 7 (1977-1978), nr 9-10 (mei-juni), p. 528-548
- Bal, Mieke. (1978, 1980) *De theorie van vertellen en verhalen*. 2e herz. dr. Muiderberg 1980,
1e dr. 1978.
- Bal, Mieke (1979) 'Over lachende muizen en nare zieners.' In *Forum der letteren* 20
(1979), nr 4 (december), p. 471-476
- Bal, Mieke (1981) 'Methoden in de literatuurwetenschap.' In *Tijdschrift voor vrouwen-*
studies 2 (1981), nr. 3, p. 394-416.
- Bal, Mieke. (1984) 'Verteltheorie als instrument voor ideologiekritiek.' In *Spektator*,
tijdschrift voor neerlandistiek 13 (1983-1984), nr 4 (februari), p. 266-280
- Beekman, Klaus Detlef (1984) *De reportage als literair en avantgardistisch genre*, een
kritisch-empirisch onderzoek naar de classificatie van een tekstsoort. Amsterdam 1984.
Dissertatie Utrecht
- Bergh, H. van den (1981) 'De verteller als strateeg, persuasieve processen in het korte
verhaal.' In R.T. Segers (red.). *Lezen en laten lezen*, recent receptie-onderzoek in
Nederland en België 's-Gravenhage 1981, p. 154-172
- Betlem, D. (1967) 'Van Jean Paul tot Van der Waals, nogmaals 'De geboorte van een dubbel-
ganger'.' In *Raster* 1 (1967), nr 1 (april), p. 71-93
- Blok, W. (1960⁴) *Verhaal en Lezer*, een onderzoek naar enige structuuraspecten van "Van
oude mensen, de dingen die voorbij gaan" van Louis Couperus. 4e dr. Groningen 1973.
1e dr. 1960.
- Boef, August Hans den. (1984) *Over Nooit meer slapen van W.F. Hermans* Amsterdam
1984 Synthese.
- Booth, Wayne C. (1961, 1983) *The Rhetoric of Fiction* Second Edition Chicago & London
1983. First Edition 1961.
- Bordewijk, I. (1982) *Kritisch proza*, bijeengebracht door Dirk Kroon 's-Gravenhage 1982
- Botha, Elize en Henriette Roos. (1983) 'In gesprek met Willem Frederik Hermans' In
Tydskrif vir Letterkunde. nuwe reeks 21 2 (mei 1983), p. 45-54
- Boven, Frica van en Hein Leferink (1979) 'Over narratologie, of Mieke bal in focalyse'
In *Spektator*, tijdschrift voor neerlandistiek 9 (1979-1980), nr. 2 (oktober), p. 144-170.
- Bronzwaer, W.J.M. (1969) 'Willem Frederik Hermans en Nigel Dennis Tweemaal een
behouden huis' In *Vormen van imitatie*, opstellen over Engelse en Amerikaanse Lite-
ratuur. Amsterdam 1969, p. 131-144.
- Bronzwaer, W.J.M. (1977) 'Over het lezen van narratieve teksten.' In W.J.M. Bronzwaer,
D.W. Fokkema en Hrud Kunne-Ibsch *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*,
moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing
uit Nederlandse en buitenlandse publikaties. Samengest. en ingel. door —. Baarn 1977,
p. 229-254
- Bronzwaer, W.J.M. (1978) 'Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader'
Gérard Genette's narratological model and the reading version of *Great Expectations*'
In *Neophilologus* 62, p. 1-18
- Bronzwaer, W. (1979) 'Focaliseren of vertellen?' In *Forum der letteren* 20 (1979), nr. 4
(december), p. 449-458.
- Buuren, M.B. van (1979) 'Localisatie, een kritische beschouwing van Mieke Bal's narrato-
logie.' In *Forum der Letteren* 20 (1979), nr. 4 (december), p. 459-470

- Cirlot, J.L. (1962) *A Dictionary of Symbols* London 1962 Translated from the Spanish by Jack Sage Foreword by Herbert Read
- Cortel, Tine en R. Augustyns (1972) *Beeldend werken met jonge kinderen* 5e dr. IJmuiden 1972.
- Dante Alighieri. *De goddelijke komedie* Vertaald door Christinus Kops, opnieuw uitgegeven door Gerard Wijdeveld Antwerpen z.j.
- Dautzenberg, J.A. (1980) 'De logische opbouw van de verhaalttheorie en haar samenhang met de genreleer.' In *Forum der letteren* 21 (1980), nr. 4 (december), p. 242-255
- Deel, T. van. (1984) 'Aandacht voor de tekst' In *De Revisor* 11 (1984), nr. 3 (juni), p. 60-64
- Delvigne, Rob. (1973, 1974) 'Een pleidooi van Willem Frederik Hermans' In *Hollands Maandblad* 15 (1973-1974), nr. 306-307 (mei-juni 1973), p. 21-25 (Ook in *Kritisch Akkoord* 1974, een keuze uit in 1973 verschenen essays in Noord- en Zuidnederlandse tijdschriften. Samengesteld door Wim Hazeu, Willem G. Van Maanen, Lieve Scheer en Willie Verheghe Brussel enz. 1974, p. 141-151)
- Delvigne, Rob. (1974) 'Als twee druppels water' In *De Revisor* 1 (1974), nr. 9-10 (december), p. 14-22.
- Dembinski, Jos (1979) 'Narratologie tekstbeschrijving zonder criteria' In *Spektator*, tijdschrift voor neerlandistiek 9 (1979-1980), nr. 3 (december), p. 208-221
- Dupuis, Michel. (1976) *Eenheid en versplintering van het ik*, een onderzoek naar thema's, motieven en vormen in verband met de problematiek van de enkeling in het verhalend werk van Willem Frederik Hermans Hasselt 1976
- Eggink, L.G. (1907-1908) 'Meisjesspelen,' In *Volkskunde* 19 (1907-1908), p. 12-15
- Fens, Kees. (1964) 'Buiten de gevestigde chaos,' In *Merlyn*, tweemaandelijks literair tijdschrift 2 (1963-1964), nr. 2 (januari), p. 23-34
- Fens, Kees. (1966²) 'De gevestigde chaos,' In *De gevestigde chaos*, opstellen en kritieken. 2e dr. Amsterdam 1972 1e dr. 1966, p. 85-95.
- Fokkema, Douwe en Lirud Ibsch (1984) *Het Modernisme in de Europese letterkunde* Amsterdam 1984.
- Fontijn, J.H.A. (1971) 'Zuster en superego' In *Raster* 5 (1971), nr. 2 (zomer), p. 280-296.
- Fontijn, J. (1973) 'Willem Frederik Hermans Verleden, heden en toekomst,' In Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira en J.J. Oversteegen *Literair lustrum* 2 een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971 Samengesteld door -. Amsterdam 1973, p. 165-176.
- Fowler, Roger (ed.). (1973) *A Dictionary of Modern Critical Terms* London and Boston 1973.
- Francken, Fep. (1979) 'Spotlight op de coulissen,' In *Spektator* 9 (1979-1980), nr. 3 (december), p. 231-239.
- Freud, Sigmund. (1944⁶) *Gesammelte Werke*. 11. Band Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse 6. Auflage. Frankfurt am Main 1973. 1. Auflage 1944.
- Friesman, Norman (1967) 'Point of View in Fiction the Development of a critical concept' In Philip Stevick (ed.), *The Theory of the Novel* New York and London 1967, p. 108-137.
- Genette, Gerard. (1972) 'Discours du récit, essai de méthode,' In *Figures III* Paris 1972, p. 65 e.v. Collection Poétique
- Genette, Gérard. (1979) *Tijdsaspecten in de roman* volgorde, duur, herhaling. Vertaling Marie-Elise van Diepen Assen enz. 1979.
- Gogol, N.W. *Verzamelde werken*, deel 2 novellen en toneel. Vertaald door Charles B. Timmer. Amsterdam 1962.
- Gomperts, H.A. (1954) "'Paranoia" achterdochtige verongelijkheid, bij het laatste boek van W.F. Hermans,' In *Het Parool*, 17 april 1954.

- Gunsteren-Viersen, Julia van. (1980) 'De vrije indirecte rede, theorie en ontwikkeling.' In *Forum der letteren* 21 (1980), nr. 4 (december), p. 266-282.
- Ibsch, Ilrud (1983) 'Literaire kritiek en literatuurwetenschap, of touwtrekken om de tekst?' In *Bzzletuin* 11 (1983), nr 102 (januari), p 8-11.
- Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser*, Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972.
- Janssen, Frans A. (1975) 'Notities bij de aanduiding van herdrukken, in het bijzonder betrekking hebbend op de bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken van W.F. Hermans.' In *Spektator*, tijdschrift voor neerlandistiek 4 (1974-1975), nr. 5 (februari), p. 275-283
- Janssen, Frans A. (1976³) *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans* 1e dr., 3e herz. oplage Amsterdam 1983. 1e dr. 1976.
- Janssen, Frans A. (1979) *Scheppend nihilisme*, interviews met Willem Frederik Hermans Samengesteld door -. Amsterdam 1979
- Janssen, Frans A. (1980) *Bedriegers en bedrogenen*, opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans. Amsterdam 1980
- Janssen, Frans A. en Rob Delvigne. (1972) *Bibliografie van de verspreide publicaties van Willem Frederik Hermans* Samengesteld door -. Amsterdam 1972.
- Kayser, Wolfgang. (1958) 'Wer erzählt den Roman?' In *Die Vortragsreise*, Studien zur Literatur. Bern 1958, p 82-101.
- Kerckhoffs, Alfred G.H. (1972) 'Worstelen met Kronos, variabele constanten in werk van W.F. Hermans.' In *Dietsche Warande & Belfort* 117 (1972), p 659-679.
- Kes, Dien†, Jop Pollmann en Piet Tiggers *Kinderzang en kinderspel*, honderdvijfenvoertig spelen, liedjes en canons voor jongens en meisjes van 5-10 jaar. Dl. 1, 12e dr. Haarlem z.j.
- Komrij, Gerrit, *Fabeldieren* Amsterdam 1975.
- Kouwenaar, Gerrit. (1954) 'Met de rug tegen de muur, Willem Frederik Hermans "Paranoïa".' In *Vrij Nederland*, 27 maart 1954.
- Kuik, Kees. (1983) 'Het evangelie volgens W.F. Hermans, bijbelse motieven in "Het behouden huis".' In *Ons erfdeel*, algemeen-Nederlands tweemaandelijks cultureel tijdschrift 26 (1983), nr. 3 (mei-juni), p. 377-385.
- Kummer, E. en P.F. Schmitz. (1976) 'The Rhetoric of Fiction van Wayne C. Booth in de praktijk.' In *Forum der letteren* 17 (1976), p 31-45.
- Leferink, Hein. (1978) 'Vertelstandpunten.' In *Proeven van Neerlandistiek*, aangeboden aan Prof. Dr. Albert Sassen. Groningen 1978, p. 39-73.
- Link, Hannelore. (1976) *Rezeptionsforschung, eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart enz. 1976.
- Lintvelt, Jaap (1981) *Essai de typologie narrative, 1e "point de vue", théorie et analyse* Paris 1981
- Lotman, Jurij M. (1972²) *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 2. Auflage. München 1981. 1. Auflage 1972.
- Luxemburg, Jan van. (1983) 'De interpretatie jubileert.' In *Spektator*, tijdschrift voor neerlandistiek 13 (1983-1984), nr 3 (december), p. 143-155).
- Luxemburg, Jan van, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn. (1981, 1983) *Inleiding in de literatuurwetenschap*. 3e herz. dr. Muiderberg 1983. 1e dr 1981.
- Maatje, Frank C. (1974) *Literatuurwetenschap*. grondslagen van een theorie van het literaire werk. 3e herz. en uitgebreide dr. Utrecht 1974. 1e dr 1970.
- Marres, R.F.M. (1983) *De vertelsituatie en de hoofdmotieven in de Anton Wachter cyclus van S. Vestdijk*. Amsterdam 1983
- Mooij, J.J.A. (1979) 'Le réel et l'imaginaire, à propos de *La maison préservée* de W.F. Hermans.' In Charles Grivel, *Ecriture de la religion Ecriture du roman*, textes réunis par -. *Mélanges d'histoire de la littérature et de critique offerts à Joseph Tans*. Groningue/Lille 1979, p. 139-156

- Mooy, J.J.A. (1981) *Idee en Verbeelding*. Assen 1981. Terreinverkenningen in de filosofie
- Mooy, J.J.A. (1983) 'Symbolic action in 'Het behouden huis' by W.F. Hermans.' In *Dutch crossing*, a Journal for Students of Dutch, number 20 (August 1983), p. 50-64.
- Mosheuevel, L.H. (1980) *Een roosvenster*, aantekeningen bij *Een winter aan zee* van A Roland Holst, Groningen 1980.
- Musarra, Ulla. (1983) *Narcissus en zijn spiegelbeeld*, het moderne ik-verhaal. Assen 1983. Puntkomma-reeks.
- Musarra-Schröder, Ulla. (1981) *Le roman-mémoires moderne* pour une typologie du récit à la première personne, précédé d'un modèle narratologique et d'une étude du roman-mémoires traditionnel de Daniel Defoe à Gottfried Keller With a summary in English. Amsterdam 1981.
- Neumann, Werner. (1974) *Samtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte* Herausgegeben von -. Leipzig 1974
- Olivier, Gerrit. (1982) 'W.F. Hermans' 'wolk van niet weten'.' In *De nieuwe taalgids* 75 (1982), nr. 2 (maart), p. 116-129
- Oversteegen, J.J. (1979) 'Boekbespreking A.G.H. Anbeek van der Meijden. De schrijver tussen de coulissen.' In *Forum der letteren* 20 (1979), nr. 4 (december), p. 514-517.
- Oversteegen, J.J. (1982a) *Voetstappen van WFH*, essays over *Conserve*, *De tranen der acacia's*, *De god Denkbaar Denkbaar de god*, *Mandarijnen op zwavelzuur*, *Het sadistische universum* Utrecht 1982 Kavels 3
- Oversteegen, J.J. (1982b) *Beperkingen* methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap. Utrecht 1982 Kavels 1.
- Paardt, Willem J. van der. (1981) 'Interpretatie en consensus.' In *Spektator*, tijdschrift voor neerlandistiek 10 (1980-1981) nr. 6 (juni), p. 528-536.
- Paardt, Willem J. van der en G.I.H. Raat. (1980) 'De ziener bekeken.' In *Vestdyk Kroniek* 27 (maart 1980), p. 1-33.
- Prince, Gerald. (1973) 'Introduction a l'étude du narrataire.' In *Poétique* 4 (1973), nr. 14, p. 178-196.
- Raat, G.F.H. (1981) 'De verstandhouding met de lezer, over de presentatie van de werkelijkheid in *Conserve*.' In *Tirade* 25 (1981), nr. 271 (december), p. 643-655
- Raat, G.I.H (1984) Boekbeoordeling W.H.M. Smulders De literaire misleiding in *De donkere kamer van Damokles*. In *De nieuwe taalgids* 77 (1984), nr. 5 (september), p. 462-465
- Rimmon, Shlomith (1976) 'A comprehensive Theory of Narrative, Genettes *Figures III* and the structuralist study of fiction.' In *PTL*, a journal for descriptive poetics and theory of literature 1 (1976), p. 33-62
- Rodenko, Paul. (1953) 'Het sprookje van het behouden huis' In *Critisch Bulletin* 20 (1953), p. 190-191.
- Roegholt, Richter (1972) *De geschiedenis van De Bezige Bij 1942-1972*. Amsterdam 1972
- Roos, Henriette Maria (1975) *Ik en self 'n onderzoek na die vertellersrol aan die hand van drie ik-vertellings van W.F. Hermans* Pretoria 1975.
- Roos, Henriette (1983) 'Die sadistische universum van Willem Frederik Hermans' In *Standpunte* 36 (1983), nr. 4 (augustus), p. 42-56.
- Schmid, Wolf. (1973) *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskys* Munchen 1973. Beihefte zu Poetica 10
- Schmid, Wolf (1974) 'Besprechung Dieter Janik *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks*' In *Poetica*, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 6 Band. Jahrgang 1974, p. 404-415
- Segers, Rien T. (1980) *Het lezen van literatuur*, een inleiding tot een nieuwe literatuurbenadering Baarn 1980
- Smulders, W.H.M (1983) *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles* Utrecht 1983

- Spitzer, Leo. *Stilstudien II* Munchen 1928
- Stanzel, F. K. (1955) *Die typischen Erzahlsituationen im Roman*, dargestellt an "Tom Jones", "Moby-Dick", "The Ambassadors", "Ulysses" u.a. Wien/Stuttgart 1955
- Stanzel, Franz K. (1964) *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1964.
- Stanzel, Franz K. (1979) *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979.
- Stolk, Gert. (1974) 'Lotti Fuchersheim en Ludwig Wittgenstein.' In *Spektator* 3 (1973-1974), nr. 7 (mei), p. 554-573
- Verdaasdonk, H. (1982) 'Literatuur en kapitaal, over kwaliteitsstandaarden inzake literatuur.' In *Openbare rede*, Katholieke Hogeschool, Tilburg 1982, p. 93-111.
- Vestdijk, S. *De ziener*, roman 3e dr. Amsterdam 1967, 1e dr. 1959
- Veurman, B.E.W. (1972) 'Kindertolklore.' In *Folklore der lage landen* (1972)
- Vries, Saskia de (1984) 'De onkenbaarheid van "De donkere Kamer" het scenario van Willem Frederik Hermans' In *Literatuur*, tweemaandelijks tijdschrift over Nederlandse letterkunde 1 (1984), nr. 6 (november-december), p. 304-311.
- Watering, Cornelis Wilhelmus van de. (1979) *Met de ogen dicht*, een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poetica. Muiderberg 1979, Dissertatie Utrecht
- Wierenga, L. (1978) 'Retorische tekstbeschrijving.' In Charles Grivel (red.) *Methoden in de literatuurwetenschap*. Muidenberg 1978, p. 149-165. --
- Wispelaere, Paul de (1967) 'Kritiek op menselijke verblinding.' In *Kritisch akkoord* 1967 Brussel/Den Haag 1967, p. 118-122
- Wolff, Erwin. (1971) 'Der intendierte Leser, Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs' In *Poetica*, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 4 Band Jahrgang 1971, p. 141-166
- Wolf, M. en J. Hawkins. (1981) 'Nederlandse letterkunde in San Francisco en een novelle van W.F. Hermans.' In *Ons erfdeel* algemeen-Nederlands tweemaandelijks cultureel tijdschrift 24 (1981), nr. 3 (mei-juni), p. 391-400
- Woordenboek der Nederlandsche taal* Deel 9 Bewerkt door A. Kluyver, A. Lodewyckx, J. Heinsius en J.A.N. Knuttel 's-Gravenhage enz 1913
- Zickhardt, K. (1975) ' "De nuchtere passie van het weten". ' In *Levende talen*, nr. 310 (1975), p. 59-67
- Zwaagdijk, M. (1946) 'Een jeugdherinnering met een luguber slot' In *West-Friesland's "Oud en Nieuw"* 18 (1946), p. 110-113

- acteur 23, 35, 45 (27), 47 (63)
afstand 54, 74 (2)
Als twee druppels water 127 (12)
analyse 13, 22, 27, 29, 37, 48 (65), 48 (73),
123, 128 (19), 194
analyseren 22, 27, 31, 34
Anbeek, Ton 31, 44 (7), 44 (10), 45 (30),
46 (39), 46 (46), 47 (48), 48 (68), 48
(69), 48 (72), 96 (2), 199 (8)
'Antipathieke romanpersonages' 11, 43 (4),
44 (6)
Apostel, L. 45 (26)
'Atonale' 74 (4)
Augustyns, R. zie Cortel, Tine en R. Augustyns
auteur, abstracte 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 34, 40, 42, 45 (30), 45 (32), 46
(39), 48 (78), 52, 56, 57, 63, 74, 84, 95,
96 (2), 101, 126, 136, 152, 181, 182,
194, 195
auteur, concrete 23, 24, 25, 27, 29, 35, 41,
45 (32), 46 (44), 48 (78)
auteur, geïmpliceerde zie author, implied
auteur, impliciete 26, 28
author, implied 24, 25, 26, 29, 46 (34), 46
(41)
zie ook auteur, abstracte

Bal, Mieke 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 43 (2), 45 (27),
46 (38), 46 (42), 47 (48), 47 (52), 47
(54), 47 (55), 47 (56), 47 (60), 47 (62),
47 (63), 48 (65), 48 (70), 48 (71)
Beekman, Klaus Detlef 44 (14)
'Het behouden huis' 13, 21, 77, 98-129,
190, 191, 192, 193, 195, 197
belevend ik 37, 48 (66), 99, 103, 127 (8)
zie ook ik-figuur
Bergh, H. van den 45 (32), 46 (44)
Betlem, D. 81, 83
'De blinde fotograaf' 198 (1)
Blok, W. 48 (68), 48 (75)
'Blokken en Bommel' 43 (5), 44 (5), 45 (18)
Boef, August Hans den 47 (51)
Booth, Wayne C. 24, 25, 26, 27, 31, 32, 46
(33), 46 (34), 56
Bordewijk, F. 193, 198 (2)
Botha, Elize en Henriette Roos 15

Boven, Erica van en Hein Leferink 47 (61)
Bronzwaer, W. J. M. 22, 25, 26, 28, 46 (33),
46 (34), 46 (41), 47 (56), 48 (69), 48
(73), 127 (1), 128 (28)
Buuren, M. B. van 35, 36, 37, 45 (27)

Calis, P. 66, 75 (17)
Cirlot, J. L. 76 (35)
Conserve 12, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 34, 39,
44 (7), 44 (8), 44 (11), 46 (39)
Cortel, Tine en R. Augustyns 75 (16)
Couperus, Louis 37
Criterium 12, 44 (6), 96 (1)

'Dagboek van een krankzinnige' 51
Dante 64, 74 (11), 74 (12), 74 (13), 75 (15)
Dautzenberg, J. A. 47 (56)
Deel, T. van 13
Delvigne, Rob 127 (12), 153 (1)
zie ook Janssen, Frans A. en Rob Delvigne
Dembinski, Jos 30
'Discours du récit' 28
Divina Commedia 64, 74 (12), 75 (15)
De donkere kamer van Damokles 14, 33, 39,
42, 48 (74), 96 (5), 127 (12), 194
Doornbosch, A. 75 (19)
Drie drama's 14
Drie melodrama's 44 (11)
Duinkerken, Anton van 130
Dupuis, Michel 14, 26, 27, 46 (36), 52, 53,
59, 60, 62, 66, 74 (8), 75 (14), 75 (22),
75 (26), 76 (27), 76 (31), 76 (32), 76
(34), 76 (35), 80, 82, 83, 96 (8), 115,
118, 119, 121, 127 (1), 127 (14), 129,
(35), 129 (37), 129 (39), 138, 153 (6),
153 (8), 153 (9), 154 (21), 154 (24),
181, 183 (11), 184 (28), 198 (4)
Dutch Comfort 191

Liggink, L. G. 75 (19), 75 (20)
'De elektriseermachine van Wimshurst' 33,
198 (6)
episch pretentum 14, 39
Erlebendes Ich zie belevend ik
Erlebte Rede zie vrije indirecte rede
Erzahlendes Ich zie vertellend ik
essay 14, 15

Het Evangelie van O Dapper Dapper 45 (18)
'Experimentele romans' 11, 43 (4)

Fabeldieren 199 (8)

Iens, Kees 103, 104, 107, 112, 113, 114,
115, 116, 118, 127 (1), 127 (16), 128
(25), 129 (35), 129 (42), 197

Figures III 28

'De filmmakers en de Witte Paters' 44 (5)

focalisatie (-eren) 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
39, 42, 47 (56), 47 (61), 47 (63), 48
(64), 53, 58, 63, 77, 78, 79, 87, 95, 99,
127 (4), 157, 158, 159, 160, 162, 183
(14), 194

focalisation zéro 47 (57)

focalisator 22, 23, 34, 35, 37, 38, 42, 165,
183 (5)

focalisator, anonieme 47 (63)

focalisatie (-or), externe 36, 37, 47 (62), 47
(63), 48 (67), 158, 160, 195

focalisatie (-or), interne 36, 37, 48 (67),
158, 160

focalisator, personage-gebonden 47 (62)

Iokkema, Douwe en Elrud Ibsch 44 (12)

Iontijn, J H A. 28, 74 (4), 76 (36)

Fowler, Roger 43 (2)

Francken, Lep 96 (2)

Freud, Sigmund 62, 123, 124, 125, 129
(44), 129 (45), 174, 179

Friedman, Norman 31, 32, 47 (50)

Genette, Gerard 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
35, 46 (41), 47 (50), 47 (57), 74 (2)

Gesammelte Werke 129 (45)

geschiedenis 23, 35, 37, 45 (27), 47 (56),
47 (63)

gezichtspunt 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40,
46 (47), 47 (52), 78, 84, 95, 99, 153,
158, 159, 161, 162, 163, 164, 166

zie ook focalisatie

'Glas' 130-154, 191, 192, 193, 194, 195,
197

De god Denkbaar Denkbaar de god 14

Gogol, N W 51, 74 (1)

Gomperts, H A 14

Gunsteren-Viersen, Julia van 38

Hawkins, J zie Wolf, M en J Hawkins

Herinneringen van een engelbewaarder 42,
191

herinneringsroman 47 (51)

hij-verteller 33, 47 (54)

historische roman 12

'Historische romans Amusementsliteratuur'
44 (6)

'De hollerithkaart' 14

Horror Coeli 74 (4)

I as protagonist 47 (50)

I as witness 47 (50)

Ibsch, Elrud 44 (12)

zie ook Iokkema, Douwe en Elrud Ibsch
ik-figuur 33, 36, 37, 38, 48 (68), 53, 54, 57,
58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69,
70, 71, 72, 73, 74 (6), 74 (10), 74 (13),
75 (15), 75 (21), 75 (26), 76 (28), 76
(30), 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
113, 114, 115, 115-116, 116, 117, 118,
120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127
(4), 127 (5), 128 (19), 129 (38), 129
(42), 129 (48), 130, 131, 132, 133, 134,
135, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 149,
150, 154 (12), 154 (18), 195, 197

Ik heb altijd gelijk 14, 130

ik-verteller 28, 33, 36, 37, 38, 47 (54), 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
62, 63, 65, 66, 69, 70, 74 (6), 75 (24),
99, 100, 101, 102, 103, 107, 108, 125,
126, 127 (4), 128 (24), 132, 133, 135,
153, 190, 195

Der implizite Leser 30

Ingarden, R 25, 45 (31)

Inleiding in de literatuurwetenschap 44 (13)
interpretatie 22, 27, 42, 43, 44 (12), 44
13), 99, 123, 183 (15)

interpreteren 22, 82, 146

Iser, Wolfgang 30

Janik, D 45 (28)

Janssen, Frans A 14, 15, 43 (1), 44 (9), 44
(17), 48 (74), 48 (79), 48 (80), 129 (44),
190

Janssen, Frans A en Rob Delvigne 43 (4),
44 (16)

Kayser, Wolfgang 62, 63

Kerckhoffs, Alfred G H 198 (3)

Kes †, Dien, Jop Pollmann en Piet Tiggers
66, 67

King Kong 14

'Het knipselbureau' 153 (1)

Komrij, Gerrit 199 (8)

Kops, Christinus 74 (12)

- Kouwenaar, Gerrit 45 (19)
 Kuik, Kees 127 (1), 128 (31), 129 (35)
 Kummer, E en P F Schmitz 24, 25
- Een landingspoging op Newfoundland* 21, 185 (32), 198 (1)
 Leferink, Hein 47 (61)
 zie ook Boven, Erica van en Hein Leferink
 Leser, intendierter 46 (44)
 lezer, abstracte 23, 24, 29, 30, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 46 (41), 46 (44), 47 (58), 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 62, 64, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 95, 99, 101, 107, 108, 115, 125, 126, 131, 132, 134, 135, 153, 155, 156, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 182, 183 (12), 194, 195, 196, 197, 198
 lezer, concrete 23, 24, 29, 30, 35, 41, 46 (41), 46 (44), 96 (1)
 lezer, expliciete zie lezer, fictieve
 lezer, extra-diegetische 28, 29
 lezer, fictieve 22, 23, 24, 29, 30, 34, 35, 41, 42, 46 (41), 47 (58)
 lezer, impliciete 23, 29, 30, 45 (30), 46 (44), 47 (58)
 (zie ook lezer, abstracte)
 lezersrol 21, 29, 30, 42, 77, 131, 155, 156, 162, 189, 194
 zie ook lezer, abstracte
 Link, Hannelore 22, 25, 27, 30, 41, 45 (30), 46 (37), 46 (39)
 Lintvelt, Jaap 22, 24
Das literarische Kunstwerk 25
 literatuuropvatting 43 (3)
 Lotman, Jurij M 46 (35)
 'Lotti Fuehrschheim' 21, 155-185, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198
 'Lotti Fuehrschheim en Ludwig Wittgenstein' 159
 Luxemburg, Jan van e a 44 (13), 48 (67)
- Maatje, Frank C 43 (2), 74 (3), 129 (40)
Mandarijnen op zwavelzuur 45 (18), 153 (1)
 'Manuscript in een kliniek gevonden' 21, 51-76, 190, 191, 193, 194, 195, 196
 Marres, R G M 40
 meta-diegetisch 32
 'Mode' 32
 model 11, 22, 24, 34, 35, 36, 45 (31)
Moedwil en misverstand 21, 74 (4), 76 (36)
 'Mooi Anna zat op majesteit' 66, 67
- Mooij, J J A 45 (31), 105, 106, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 127 (1), 127 (3), 128 (17), 128 (18), 128 (19), 128 (21), 128 (22), 128 (24), 129 (33), 129 (35), 129 (49)
 Mosheuveld, L H 45 (25), 46 (33)
 Musarra, Ulla 33, 47 (51), 47 (53)
 Musarra-Schröder, Ulla 40, 47 (51), 47 (57)
- narrateur autodiegetique 47 (50)
Nieuw Vlaams Tijdschrift 183 (15)
Nooit meer slapen 28, 33, 47 (51), 74 (5), 96 (1), 198 (1)
- object van focalisatie 35
 Olivier, Gerrit 48 (79)
Onder professoren 14, 33
 'Open brief' 44 (5)
 optiek 34, 59, 65, 73, 78, 79, 83, 103, 107, 108, 116, 125, 142, 144, 157, 159, 161, 162, 163, 166, 169, 181, 184 (19), 196
 zie ook focalisatie
 Oversteegen, J J 14, 43 (1), 43 (3), 46 (45)
- Paardt, Willem J van der 44 (15)
 Paardt, Willem J van der en G F H Raat 96 (4)
Paranoia 11, 13, 14, 18, 20, 21, 34, 42, 43, 44 (5), 45 (19), 45 (23), 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198
 'Paranoia' 21, 77-97, 190, 191, 192, 193, 195, 196
Het Parool 45 (19)
 personagetekst 48 (69)
 personentekst 48 (69)
 persoonstekst 38, 39
 perspectief 34
 zie ook focalisatie
Podium 43 (5), 45 (18), 130, 153 (1)
 poetica (-al) 11, 12, 20, 44 (8)
 point of view 34, 78, 81, 156, 159
 zie ook focalisatie
 'Polemisch mengelwerk' 45 (18)
Preamble/Manuscript in een kliniek gevonden 75 (17)
 'Preamble' 11, 13, 14, 15-20, 21, 42, 43, 44 (5), 45 (23), 189, 191, 192, 194, 197, 198
 Prince, Gerald 41, 42, 48 (78)
De psychologische test 14

- Raat, G.F.H. 44 (8), 198 (5)
 zie ook: Paardt, Willem J. van der en G.F.H. Raat
 rapport de convergence zie: relatie van convergentie
 rapport de divergence zie: relatie van divergentie
 relatie van convergentie 40, 41, 79, 158
 relatie van divergentie 40
 retoriek, expliciete 96 (2)
 retoriek, impliciete 96 (2)
The Rhetoric of Fiction 24, 25
 Rimmon, Shlomith 28, 29, 32, 46 (41)
 Rodenko, Paul 198 (3)
 Roegholt, Richter 130, 153 (1)
 romanwereld zie: wereld, verbeelde
 'Roode jasmijn' 74 (4)
 Roos, Henriëtte Maria 99, 105, 108, 109, 121, 127 (1), 127 (2), 127 (6), 127 (8), 127 (11), 128 (23), 128 (32), 129 (43), 129 (47)
 zie ook: Botha, Elize en Henriëtte Roos
Het sadistische universum I 43 (4), 44 (5)
 Schmid, Wolf 22, 24, 25, 27, 38, 39, 41, 42, 45 (28), 46 (43), 47 (52), 48 (68), 48 (72), 74 (9)
 Segers, Rien T. 30
 Sirolf, V. 44 (6)
Skoop 44 (5)
 Smulders, W.H.M. 194
 Spitzer, Leo 48 (66)
 Stanzel, Franz K. 31, 32, 46 (47), 48 (66), 107, 168
Stilstudien 48 (66)
 Stolk, Gert 158, 159, 162, 164, 168, 182, 183 (2), 183 (5), 183 (9), 183 (14), 183 (15), 184 (17), 185 (33)
Der Sturmer 130
 subject van focalisatie 34, 35, 127 (4), 161, 164
 'Tegen de historische roman' 12
 tekst 23, 45 (27)
 tekstinterferentie 38
 thematiek (-isch) 11, 12, 14, 20, 40, 42, 43, 43 (2), 51, 52, 68, 69, 73, 77, 88, 95, 99, 108, 123, 125, 126, 131, 136, 156, 169, 189, 194, 198
De theorie van vertellen en verhalen 46 (34), 47 (63)
De Tijd 130
 Timmer, Charles B. 74 (1)
 'Toelichting bij de test' 14
 toeschouwer, impliciete 22, 23, 34, 35, 36
De tranen der acacia's 191
Typische Formen des Romans 107
 Uden, Niek van 75 (18)
Uit talloos veel miljoenen 40
Het Vaderland 43 (4)
Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan 48 (75)
Van Wittgenstein tot Weinreb. Het sadistische universum 2 14
 'Len veelbelovende jongeman' 185 (32), 185 (36)
 Verdaasdonk, H. 44 (15)
 verhaal 23, 33, 45 (27), 47 (56)
 verhaalwereld zie: wereld, verbeelde
 vertelinstantie 33, 34, 36, 38, 39, 47 (48), 77, 78, 79, 85, 87, 94, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 180, 181, 182, 183 (3), 183 (11), 183 (14), 183 (15), 184 (17), 198
 vertelinstantie, auctoriale 31, 96 (2)
 vertellend ik 37, 48 (66), 99, 107, 127 (6), 128 (26)
 zie ook: ik-verteller
 verteller (-n) 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 46 (39), 46 (41), 46 (47), 47 (61), 51, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 63, 64, 70, 101, 102, 131, 132, 159, 160, 182, 183 (3), 195
 verteller, anonieme 47 (63)
 verteller, auctoriale 46 (39), 96 (2)
 verteller, externe 33, 47, (62), 47 (63), 48 (67)
 verteller, extra-diëgetische 28, 29
 verteller, extra-homodiegetische 32
 verteller, interne 48 (67)
 verteller, niet-personage-gebonden 33, 35, 37, 38, 47 (48), 78
 verteller, personage-gebonden 33, 34, 36, 37, 47 (62), 48 (68), 52, 99, 107, 125, 132, 195
 'De verteller als strateeg' 46 (44)
 vertellerstekst 38, 39, 48 (68)
 vertelsituatie 31, 32, 42, 46 (46), 46 (47), 47 (52), 99, 102, 194
 vertelsituatie, auctoriale 31

vertelsituatie, personale 31
 vertelsituatie, retrospectieve 37
 verteltechniek 42, 99, 108, 125
Verzamelde Werken 74 (1)
 Vestdijk, S. 44 (6), 48 (73), 96 (4)
 Veurman, B.E.W. 75 (19), 75 (20)
De vijf roeiers 48 (73)
 visie 31, 33, 34, 36, 39, 40, 47 (63), 73, 78,
 79, 99, 108, 110, 117, 125, 153, 157,
 159, 160, 161, 165, 166, 181
 zie ook: focalisatie
 'Voix' 32
Vorlesungen zur Einfuhrung in die Psycho-
analyse 62
 Vos, Jozef 75 (19)
 Vries, Saskia de 127 (12)
 vrije indirecte rede 31, 38, 40, 41, 78, 158,
 160, 161
Vrij Nederland 44 (6), 45 (19)

 Watering, Cornelis Wilhelmus van de 45 (25)
 wereld, verbeelde 23, 24, 42, 55, 59, 62, 63,
 74, 107, 108, 128 (19), 131, 135, 157,
 159, 165, 167, 169, 184 (31), 194, 195,
 196
 wereld, vertelde 23, 33, 34, 36, 37, 41, 48
 (68), 88, 96, 135, 194, 195
 Wierenga, L. 45 (26)
 Wijdeveld, Gerard 74 (12)
 Wispelaere, Paul de 28
 Wittgenstein, Ludwig 163, 183 (9)
 Wolf, M. en J. Hawkins 105, 127 (1)
 Wolff, I'rwil 46 (44)
Een wonderkind of een total loss 33, 75
 (25), 198 (6)

 Zickhardt, K. 123, 127 (1), 127 (13), 128
 (27), 128 (31), 129 (46)
De ziener 96 (4)
 'Zum Stil Marcel Prousts' 48 (66)
 Zwaagdijk, M. 75 (19), 75 (20)
 'Zwemmen' 74 (4)

Summary

The present study, *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans (The Forged World of Willem Frederik Hermans)*, deals with *Paranoia (Paranoia)*, a collection of short stories, published in 1953. *Paranoia* can be regarded as highly characteristic for the work of Willem Frederik Hermans. The five short stories are preceded by an introductory treatise, 'Preamble' ('Preamble'), in which the author outlines his epistemological conceptions and his views on writing, based on these conceptions.

The thesis under consideration attempts to find the answers to three questions. These questions are deduced from the 'Preamble' in part I of the book, 'Inleiding' ('Introduction').

1. To what extent do the epistemological ideas of the 'Preamble' recur in the themes of the short stories in *Paranoia*?
2. To what extent do the epistemological notions of the 'Preamble' underlie the position into which the reader of the short stories in *Paranoia* is manoeuvred?
3. Does *Paranoia* as a whole exhibit any particular composition, and if so, what is the nature of that composition?

The last question is also raised by the striking fact that the tales collected in *Paranoia* are placed in chronological order (in accordance with the date of completion), with the exception of the last tale, 'Lotti Fuehrsheim' ('Lotti Fuehrsheim').

In order to answer the three questions with due precision, a conceptual framework and terminology is elaborated to suit this purpose. To that end two narratological models are compared: Schmid (1973) and Bal (1977). The choice of the first model involves the acceptance of the parallel concepts 'implied reader' and 'implied author', but the rejection of a separate narratological layer for the 'focalizer' and his 'addressee'. It is also shown that the relationship of symmetry between focalization and narration, suggested by the parallel terms used in Bal (1977), does in fact only partly exist.

At the end of part I an explanation is offered for the way in which the five short stories of *Paranoia* will be examined, in order to find the answers to the questions formulated above.

In part II, 'Analyse en Interpretatie' ('Analysis and Interpretation') this inquiry is carried out. The tales are investigated in succession, in order to find out how the positions of the 'implied readers' can be defined, and which themes are being expressed.

In part III, 'Besluit' ('Conclusion'), the data gathered in II are used to answer the questions raised in the introductory section of this study. As was to be expected, there appears to be a clear resemblance between the ideas put forward

in the 'Preamble' and the themes of the short stories the impossibility to systematize the world in a non-arbitrary way, the resulting disputability of the conventional distinction between mental health and mental illness and the deception that inevitably clings to the use of language

The role of the 'implied reader' differs from story to story. In two of them, 'Paranoia' ('Paranoia') and 'Het behouden huis' ('The House of Refuge'), the reader is made clear that the protagonist is deluded in a world which he cannot grasp intellectually.

The reader, on the other hand, knows exactly what happened. In the other stories, especially in 'Lotti Fuehrscheim', the 'implied reader' is able to establish the unreliability of the main characters and what they say, although he is unable to understand what precisely is going on. In that respect his position to a certain extent matches that of the protagonist.

With regard to the composition of 'Paranoia' it appears that, apart from what has been summarized in the previous two paragraphs, the place of 'Lotti Fuehrscheim' as the last story of the book is a significant one. In 'Lotti Fuehrscheim' any attempt to order reality as undertaken by the main characters, the narrator and the 'implied reader', is proven to be completely arbitrary. The epistemological nihilism, avowed in the 'Preamble', reaches a climax in this closing story.

Curriculum vitae

G.F.H. Raat werd op 8 oktober 1946 geboren te Amsterdam, alwaar hij voortgezet onderwijs volgde aan het Cartesius-lyceum. Met een onderbreking van twee jaar (1968-1970), waarin hij zijn militaire dienstplicht vervulde, studeerde hij van 1964 tot 1973 Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. In juni 1973 slaagde hij cum laude voor het doctoraal examen. Van augustus 1973 tot december 1974 was hij werkzaam in het l.h.n.o./m.h.n.o. Sinds 1 december 1974 is hij als wetenschappelijk medewerker verbonden aan het Instituut Nederlands van de Katholieke Universiteit te Nijmegen.

Inhoud

Woord vooraf

DEEL I INLEIDING

1	Probleemstelling	11
2	Theoretische en terminologische verantwoording	21
2 1	Concrete auteur en concrete lezer	24
2 2	Abstracte auteur en abstracte lezer	24
2 3	Verteller en fictieve lezer	30
2 3 1	De verteller	30
2 3 1 1	De focalisator	34
2 3 1 2	De vrije indirecte rede	38
2 3 2	De fictieve lezer	41
3	Werkwijze en opzet	42
	Noten	43

DEEL II ANALYSE EN INTERPRETATIE

1	Manuscript in een kliniek gevonden	51
1 1	Inleiding	51
1 2	De abstracte lezer	52
1 2 1	Een poging tot normalisering	52
1 2 2	Karakteristiek van de ik-verteller	56
1 2 3	Het perceptiepatroon van de hoofdfiguur	59
1 2 4	Werkelijkheid en werkelijkheidsweergave	63
1 3	Thematiek	68
1 4	Besluit	73
	Noten	74
2	Paranoia	77
2 1	Inleiding	77
2 2	De abstracte lezer	78
2 3	Thematiek	88
2 4	Besluit	95
	Noten	96
3.	Het behouden huis	98
3 1	Inleiding	98
3 2	De abstracte lezer	99
3 3	Thematiek	108
3 3 1	De beginsituatie	108
3 3 2	Naar een nieuwe identiteit	109

3.3.3. In het dodenrijk	110
3.3.4 Droogte en water	112
3.3.5. De aquariumkamer en het huis	114
3.3.6 De verontrustende aquariumkamer	116
3.3.7. Natuur en cultuur	118
3.3.8. Een dierlijke en prenatale bestaansvorm	120
3.3.9 Enkele Freudiaanse kanttekeningen	123
3.4. Besluit	125
Noten	127
 4. Glas	 130
4.1 Inleiding	130
4.2. De abstracte lezer	131
4.3. Thematiek	136
4.3.1 De ongrijpbare werkelijkheid	137
4.3.2. Werkelijkheid en systeem	141
4.3.3 Ideologische systemen en de werkelijkheid	144
4.4. Besluit	152
Noten	153
 5. Lotti Fuehrschheim	 155
5.1 Inleiding	155
5.2 De abstracte lezer	156
5.2.1 Een niet onverdacht leidsman	156
5.2.2. Een dienst van Bernard	157
5.2.3. Onmogelijke ordeningen	165
5.2.4. Theoretische epiloog	166
5.3. Thematiek	169
5.3.1 Het denkbare als realiteit	169
5.3.2. Wie is er gek?	175
5.4. Besluit	181
Noten	182
 DEEL III BESLUIT	
Vooraf	189
1. Kennistheoretische opvattingen en thematiek	189
2. Kennistheoretische opvattingen en de rol van de abstracte lezer	194
3. De compositie van Paranoia	198
Noten	198
 Bibliografie	 200
A. Werk van Willem Frederik Hermans, gebruikt voor en genoemd in dit boek	200
B. Overige gebruikte literatuur	200

Register	206
Summary	211
Curriculum vitae	213
Inhoud	

Stellingen

1. De kennistheoretische opvattingen die vervat zijn in de 'Preamble' van *Paranoia* keren alle terug in de thematiek van de vijf novellen uit deze bundel. (dit proefschrift)
2. De kennistheoretische opvattingen, vervat in de 'Preamble' van *Paranoia*, bepalen tot op grote hoogte de lezersrollen die met de vijf novellen uit deze bundel zijn gegeven. Daarbij wordt de abstracte lezer ofwel de juistheid getoond van deze opvattingen (vgl. vooral 'Paranoia' en 'Het behouden huis'), ofwel wordt hij in een positie gebracht, waarin hij hun juistheid aan den lijve ondervindt (vgl. 'Manuscript in een kliniek gevonden' en, vooral, 'Glas' en 'Lotti Fuehrscheim'). In het laatste geval manifesteert zich een zekere analogie tussen de positie van de abstracte lezer en die van de verhaalfiguren. (dit proefschrift)
3. Door de compositie van *Paranoia*, waarin 'Lotti Fuehrscheim' als sluitstuk fungeert, wordt de ordening die de voorgaande verhalen vertonen gereduceerd tot een arbitraire systematiek. (dit proefschrift)
4. Doordat Mieke Bal in *De theorie van vertellen en verhalen* (Muiderberg 1978, 1980) voor de classificatie van de verteller en de focalisator parallelle termen gebruikt, suggereert zij de aanwezigheid van een symmetrie die in feite slechts gedeeltelijk bestaat. (dit proefschrift)
5. De in hoge mate vergelijkbare levensloop van de manlijke hoofdfiguren Jero-beam en Ferdinand uit Hermans' debuutroman *Conserve* (1947) vormt een illustratie van het idee dat civilisaties gelijkwaardig en verwisselbaar zijn.
6. De overeenkomst die H. van den Bergh construeert tussen Multatuli en Gerard Reve, inzake beider ideeën over de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid, valt goeddeels te herleiden tot de dubbelzinnigheid van het woord waarheid, dat zowel overeenstemming met de feitelijke werkelijkheid aanduidt als ook betrekking heeft op een metafysische waarheid. (H. van den Bergh, 'Reve als hedendaagse Multatuli; een schrijftechnisch dilemma'. In: Sjaak Hubregtse, *Tussen chaos en orde; essays over het werk van Gerard Reve*. Samengesteld door -. 2e vermeerderde dr. Amsterdam z.j., p. 168-198).
7. In zijn kritiek op de interpretatie die Hannemieke Postma geeft van Marsmans gedicht 'Madonna' miskent Goedegebuure het onlosmakelijke verband tussen literatuuropvatting en methode. (Jaap Goedegebuure, 'Boekbespre-

king; Hannemieke Postma, *Marsmans 'Verzen'*. In: *Forum der Letteren* 18 (1977); nr. 4 (december), p. 284-294. Aldaard p. 291-292).

8. Gelet op de omstandigheden waaronder en de plaats waar Maarten Rossaart, de hoofdfiguur van Van Schendels *De waterman*, aan het eind van deze roman verdrinkt, vormt de begincène reeds een aankondiging van zijn dood. (Sonja Vanderlinden, *De dansende burger*; A. van Schendels sociale visie. Louvain 1980, p. 67-68 en 72).
9. Een nadelig effect van de door Karel van het Reve uitgesproken Huizinga-lezing, *Literatuurwetenschap: het raadsel der onleesbaarheid* (1978), is dat zij de luiheid en domheid legitimeert van lieden die zelden een interessante gedachte over literatuur of literatuurbeschouwing te berde brengen.
10. De sanering van het betaalde voetbal in Nederland kan worden bevorderd door, met uitzondering van Johan Cruijff, in het seizoen 1985-1986 alle trainers ontslag aan te zeggen die voetballen aanduiden als 'het spelletje', onbewogen spreken van 'een stuk agressie' of grote verbazing verbaliseren door te melden dat 'hun broek afzakt'.

Stellingen, behorend bij: G.F.H. Raat, *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1985.

